

Año 5 N° 54 Agosto de 1996 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 40.-

# EL AMANTE C I N E

*Madadayo*

*Underground*

*Crónica de un joven pobre*

*Sol de otoño*

Federico Luppi

Entrevista: Alan Pauls

Festival de Gramado

Dossier: John Waters

ま  
あ  
だ  
だ  
よ



## Akira Kurosawa speaks

"In 1937 I was a struggling young painter. I saw a newspaper advertisement. PCL, which later became Toho Studios, wanted an assistant director. They asked applicants to write essays on the basic weaknesses of Japanese films and what should be done about them. I suggested, jokingly, that for basic weaknesses there could be no cure. I also said films could always be made better. To my surprise, I was offered a job, and I took it, planning to return to painting in a couple of months. But films were my medium and I stayed.

"The *chanbara* (the sword fight) had greater dramatic impact when it was done with almost no swordplay. It was weakened when a lot of cut-and-thrust was added. Traditionally, the sword was drawn quickly, the stroke was made in one lightning movement and the blade then sheathed with equal speed. I try to return to this. It's like the quick draw in westerns.

"Japanese critics keep saying how western I am, mainly because I am interested in people. They love 'artless simplicity' and a 'very Japanese quality.' That is not my way of working.

"Foreign reviewers seem to think more about a film, about what they are going to write. Many Japanese critics appear to feel that if they don't criticize something every day, they might be out of a job. I try not to let them influence anything I do.

"I would never make a film primarily for audiences abroad. I am not interested in making films which are meaningless to a Japanese audience. How can you make a film for another country without a keen feeling for its people, their likes and dislikes, the way they think and act? If a director could live there for two or three years, could learn the language and customs, then maybe he could make a film.

"You know how I work? Talk, talk, talk - that's all I do. Get the writers together and talk the script. Get the actors together and talk acting. Get the camera crew together and talk production. I spend my life talking.'

(From an interview in *Show Business International*, April 1962)

**The Guardian**  
Weekly

Always on Sunday

**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:**

Hay buenas y malas noticias. Empecemos por las buenas que son pocas. Con un par de años de retraso se estrenaron *Madadayo* de Kurosawa y *Underground* de Kusturica, pero se estrenaron. Los mezquinos y arbitrarios dioses que rigen la distribución y exhibición porteñas decidieron que este mes les tocaba a directores con K. Tal vez el mes próximo sea el turno de la L y aparezcan Lelouch y Landriscina. Mejor no, sigamos así. El resto de las buenas noticias es el contenido de este número de *El Amante*, que incluye, entre otras cosas, un dossier sobre el extravagante director americano John Waters y un perfil sobre el sobrio actor argentino Federico Luppi, una extensa entrevista a Alan Pauls que recorre quince años de la cultura nacional y la cobertura del festival de Gramado que mezcla la Biblia con el calefón con más proporción de calefón. Y ahora las malas noticias. Como se sabe, *Policía corrupto* fue en estos días objeto de controversia por su calificación a los efectos de recibir el subsidio que marca la Ley de Cine por su exhibición en televisión y video. Pero mientras los integrantes de la comisión respectiva protestaban por la intromisión del director del Instituto en sus dictámenes, calificaban como "sin interés" el film *Rapado* de Martín Rejtman, según trascendió al cierre de esta edición. *Rapado* queda así, para estos funcionarios, en la dudosa compañía de *Policía corrupto* y *Juego limpio*, las otras películas declaradas sin interés este año por tratarse de productos destinados solamente a una elemental explotación comercial.

Mientras tanto, películas lamentables como *Geisha* o *Peperina* recibieron la calificación de "interés especial". Recordemos que la Ley de Cine establece que dichas calificaciones deben tomar en cuenta los valores artísticos y culturales de las películas correspondientes. Pues bien, la comisión, integrada por representantes de las distintas asociaciones de la industria del cine, parece haber decidido que la película de Rejtman no merece formar parte del cine argentino reconocido como tal a la hora de recaudar dividendos. Y esto es grave. *Rapado*, elogiada por la crítica y premiada en festivales, es una película irreprochable técnicamente y uno de los pocos estrenos del año que responde a una indudable necesidad de expresión personal y artística a través de recursos estéticos propios, elementos que escasean peligrosamente en la cinematografía nacional. Parecería que la calificación es un castigo a Rejtman porque su película no se parece al desvaído cine dominante cuyos hacedores no tienen inconvenientes en asumir un perfil mezquina y absurdamente corporativo.

Y eso no es todo, amigos. El fantasma de la censura vuelve a rondar. Esta vez es por medio de la decisión de las cadenas de cable HBO y Cinemax de mutilar las películas que exhiben "para hacerlas aptas para todo público". Se trata, sin duda, de una combinación entre las habituales presiones pacatas y oscurantistas del COMFER y la cobardía de empresas que viven del cine y que deberían defender su integridad.

Por último, en el orden doméstico, Tomás Abraham se despide en este número de su columna de televisión. Nuestro filósofo residente aduce razones confusas. Empezó diciendo que quería escribir de televisión porque la televisión le daba placer. Termina diciendo que no aguanta más y que la televisión no da para escribir. Como es nuestro único filósofo y porque a través de sus artículos parece buena persona procuraremos retenerlo de algún modo. Tal vez su problema sea que no va al cine lo suficiente.

Y eso es todo por ahora.

**Hasta el próximo número**

**SUMARIO****Estrenos**

<i>Madadayo</i> .....	2
<i>Sol de otoño</i> .....	5
Federico Luppi.....	6
<i>Underground</i> .....	8
<i>El octavo día</i> .....	10
<i>Crónica de un joven pobre</i> .....	11
<i>La verdadera naturaleza del amor, La roca, S.O.S. Gulubú, Amores que nunca se olvidan, La revelación, Memorias de Antonia</i> .....	12

**Festival de Gramado**.....16

El Festival.....17

Sociales.....21

Entrevista a Alan Pauls.....24

**Dossier John Waters**.....33

Perfil 1.....34

Perfil 2.....36

Filmografía.....39

Correo.....41

*Ceguera*.....44

Ciclo cine argentino.....46

Ciclo Terence Davies.....47

El AmanTV.....48

Crítica de la crítica.....50

Claudette Colbert.....53

**Guía del amante**

Libros.....54

Discos.....55

Video.....57

Cine en TV.....60

Agenda.....64

**Directores:** Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega**Consejo de redacción:** los arriba citados y

Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número:** Alejandro Ricagno,

Santiago García, Eduardo A. Russo, David Oubiña,

Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Jorge García,

Tomás Abraham, Guillermo Ravaschino, Silvia

Schwarzböck, Sergio Eisen, Eduardo Hojman,

Myriam Contreras, Marcelo Otero y Tino y Norma

Postel.

**Kamikaze en jefe:** Haydée Thompson**Subkamikaze:** Nené Díaz Colodrero**Asesora de iddish:** Luisa Goldenberg**Corresponsal extranjero en Japón:** Gustavo Castagna**Chukisaca:** Gustavo Requena Johnson**Tenedor libre:** Norma Postel**Caramelos, chocolates y bombones:** Marta González**Colige:** Gabriela Ventureira San**Melítilo de colección:** Jorge Akira García**Coach de saque:** Lorenzo**Diagramación y composición:** Rosarito Vera Salinas**Ayuda buscar gatos:** Pablo García**Tipea ideogramas:** Mishima**Diseño:** Fernando Santamarina, un trabajo chino**Tecnología miniaturizada:** Juan Chotsourian**Asesor comercial:** CEOS**Imprenta:** Impresora Americana, Lavardén 163**Fotomecánica:** *Proyección*, Rivadavia 2134 5° G,

951-0696.

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

Moreno 794 9° piso. Capital

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

## Madadayo

Japón, 1993, 138'

Dirección: Akira Kurosawa

Producción: Yasuyoshi Tokuma

Guión: Akira Kurosawa

Fotografía: Takao Saito y Masaharu Ueda

Música: Shin Ichiro Ikebe

Montaje: Tome Minami

Intérpretes: Tatsuo Matsumura, Kioko Kagawa, Hisashi Igawa, George Tokoro, Masayuki Yui, Akira Terao, Asei Kobayashi.

# Las nubes doradas del ocaso

por Eduardo A. Russo

**El último Kurosawa.** El juego de los números tienta a ejercitar, al comienzo de este artículo, la estadística acaso gratuita. Akira Kurosawa, nacido el 23 de marzo de 1910, alcanzó con *Madadayo* —estrenada en 1993— su film número 30, y con él celebró su medio siglo con el cine. Después de esta película, el viejo maestro siguió pensando proyectos pero no hay noticia de nuevas realizaciones. El principal impedimento (de acuerdo a las entrevistas) ha sido la ausencia de financiación. Es más que probable que *Madadayo* cierre la obra de Kurosawa, por lo cual su título (traducible como *Todavía no*) es casi un estandarte, como aquellos que supieron portar los soldados de sus ejércitos cinematográficos.

*Madadayo* es, desde lo temático, algo así como una síntesis de su cine, que (cuando no se inspiró en obras literarias o teatrales) apuntó recurrentemente a las relaciones de convivencia entre personajes casi siempre masculinos, explorando en particular los lazos entre maestro y discípulo. Así *Los siete samurais*, *Bondad humana* o *Dersu Uzala* fueron ejemplos destacados de esa relación ejemplar que alcanza con esta película una de sus cimas. Y hay que señalarlo sin vueltas —*Madadayo* lo exige—: estamos ante una obra maestra dentro de una filmografía que abunda en

ellas, ubicada en un estadio superior a los largometrajes previos de Kurosawa, al menos desde *Kagemusha*.

**De maestros y lecciones.** Kurosawa ha basado la historia de su *sensei* en la figura del maestro Hyakken Uchida (1889-1971). Alguna vez, cuentan, nominaron al anciano como miembro de la Sociedad de Arte de Japón. Hyakken rechazó el cargo simplemente porque no tenía ganas, porque no quería. Su desajuste con la vida japonesa durante sus últimos años acaso fue tan intenso —aunque seguramente menos espectacular y trágico— que el del joven Yukio Mishima, muerto por *seppuku* un año antes.

El primer plano de *Madadayo* se abre con la espera, por parte de sus discípulos, de la que sería la última aparición del maestro (al que no recordamos que se nombre en lugar alguno del film, es simplemente el *sensei*) en un aula. Los jóvenes alumnos pasan pronto a ser desplazados —ante la jubilación del anciano profesor— por sus discípulos, y comienza otra enseñanza, aquella de la que habla la vieja sentencia zen: “cuando el discípulo está preparado, aparece el maestro”. En el grupo se destaca un narrador que comenta los hechos más destacados de la vida siguiente del escritor.

*Madadayo* mantiene nada ocultas correspondencias con otra obra maestra de Kurosawa. En *Vivir (Ikiru)*, el señor Watanabe —un funcionario menor con el rostro del inolvidable Takashi Shimura— descubre la vida recién cuando el cáncer lo ha sentenciado a muerte, y promoviendo la construcción de una plaza en un barrio pobre brinda una lección póstuma a sus subordinados. El deambular breve y solitario de Watanabe es la antítesis de los años del *sensei* bajo el cuidado fiel de sus discípulos. En sus oposiciones, muchos momentos de ambos films parecen mantener rigurosas complementariedades. La construcción de la película de 1953 es eminentemente moderna (saltos temporales, elipsis audaces, planos y cortes que desafían la continuidad narrativa), la de 1993 ha encontrado una calma clásica, reduciendo al mínimo los recursos expresivos. Kurosawa parece haber ubicado el lugar y el tiempo justos, *únicos*, para cada uno de sus planos, y *Madadayo* fluye con una serenidad impar narrando casi veinte años en la vida del maestro, desde el día de su jubilación hasta poco antes de su muerte. Se trata, no obstante, de dos películas similares en algo esencial: que cuentan el período donde la vida de un hombre se *justifica*, quedando impresa en las vidas de otros. Historias de esos momentos a los que uno desearía o debería aspirar.

**El sensei, los animales, las ruinas y los truenos.** La relación que el veterano maestro mantiene con los animales es más eficaz que cualquier mensaje ecologista. El *sensei* se avergüenza ante el caballo que pasa frente a la carnicería donde la guerra obliga a vender carne equina (en un flashback que parece tener más de vaga pesadilla que de recuerdo); se preocupa por la posible curvatura de la espina dorsal de las carpas que giran en un estanque pequeño o se sumerge en una terrible depresión por la desaparición de su gato Nora. Los episodios (en especial el último, central en el film y única oportunidad donde el maestro que sufrió entero grandes penurias se derrumba por un tiempo) escapan al sentimentalismo por una compleja mezcla de lo serio y lo irrisorio. Conmueven, como muchos otros pasajes de la película, causando gracia. El humor que atraviesa el film es una de sus notas mayores. Un humor sereno, por momentos casi festivo, que reemplaza el *pathos* subrayado de otros tiempos. El extenso tramo del gato encontrado, desaparecido y reencontrado (en otro gato), da pie, además, a otorgar



espesor a la anónima y entrañable esposa del profesor. El episodio se inspira en lo vivido en forma similar por el escritor Hyakken, quien dedicó uno de sus libros al gato perdido.

El *sensei* gana al jubilarse su tiempo para escribir (esa cuestión y la de las visitas —deseadas o no— animan parte de los más memorables momentos), lo pierde casi todo por la guerra, y lo recupera por la solidaridad de sus discípulos. Asiste a todo imperturbable, jugando con las palabras, con intervenciones que descolocan a sus frecuentes visitantes cabalgando entre la broma y la adustez (también aquí Kurosawa elude los explícitos alegatos de algunos de sus films). Pero por sobre todo reacciona con la sabiduría de aquel conocido *haiku* de Masahide:

Mi casa y mi tejado han ardido.  
Ya nada me oculta  
la luna que brilla.

La lección de ascetismo del maestro se hace paralela al estilo que adopta Kurosawa, entre la severidad y el juego, consiguiendo dar infinitos matices a lo simple. Las cosas que muestra son así, sin porqué, como la reacción del maestro ante los truenos. Su especial desvalimiento implica otra dimensión de su enseñanza, puede que cercana a aquello que alguna vez señaló Wordsworth: el niño es el padre del hombre. Sentencia cuyo sentido no es fácil de acotar, pero que oscuramente parece tener que ver con lo que el *sensei* es para sus discípulos.

**El cine en escena.** *Madadayo* presenta, por otra parte, una feliz coalición de teatro y cine. Kurosawa trasciende en esos momentos a la teatralidad desde adentro. Si en *Trono de sangre* o mucho más tarde en *Kagemusha* apelaba a los

códigos gestuales, el hieratismo y los congelamientos en la acción del teatro No —manteniendo distancias entre los cuerpos en pantalla y el espectador que remedaban la escena teatral—, aquí los desplazamientos grupales, casi coreografías (cf. la secuencia del primer festejo en la cervecería) parecen acercarse al clasicismo de la comedia musical cinematográfica.

También están las ruinas-decorado: cuando la casa del *sensei* es destruida en un bombardeo, los escombros rodean su refugio miserable. Luego se imponen como fondo a su nueva casa, con estanque y pequeña réplica del Pabellón de Oro incluidos. Kurosawa fuerza la presencia de las ruinas linderas en tanto decorado artificial, casi como esculturas retorcidas. El espacio cinematográfico se yergue así sobre un fondo escénico. Lo mismo ocurre en la citada secuencia del primer festejo de *Maada-kai* (¿estás preparado?), cuando sus ex alumnos ejecutan una pequeña representación al compás de la *Canción de la Luna*. Una bandeja recorre la mesa llevada por un discípulo hasta detenerse detrás de la cabeza del *sensei*, formando una aureola de Buda. Este, embarazado, quiere despegarse del objeto, pero al final desiste y la bandeja-luna-aureola permanece hasta que el discípulo se cansa. Siguiendo el juego, Kurosawa asiente: el hombre es un santo. Y lo afirma en un tono menor, entre bromas y exceso de cerveza y *sake*, reduplicando el recurso teatral hasta absorberlo en esa *visitación* propia de la imagen cinematográfica, ese fugaz momento en que una verdad parece resplandecer delante nuestro. Por último —siguiendo con las libaciones—, el momento del increíble vaso menguante. En cada celebración del *Maada-kai* el rito autoimpuesto dicta que el maestro debe tomarse un gigantesco recipiente de cerveza, de un solo impulso. A lo largo de los años, el *sensei* ha envejecido y se lo advierte debilitado. Llega el instante crucial de tomar la bebida, y



levanta el vaso. Lo hace en una forma precaria y lo sostiene inclinado, con la cerveza a punto de derramarse. El espectador está tan tenso como los asistentes al banquete. Sin advertir el riesgo (o simulando no hacerlo), el *sensei* acota que el vaso se ha ido reduciendo —evidentemente, comprobamos allí mismo que es así— y acto seguido lo bebe entero. Así funciona *Madadayo*, inquietando con pequeños signos de grandes acontecimientos. Mostrando la inminencia de la muerte y la reafirmación de la vida. Perturbando y volviendo a la serenidad, en sabio equilibrio. Sogí, el padre del *haiku*, sostenía que la materia y la forma son en el arte como las dos alas de un pájaro: de nada sirve una sin la otra, y que la poesía debe esforzarse en expresar “momentos de visión”; *Madadayo* responde perfectamente a esas consignas.

**El sueño permanece.** *Madadayo* finaliza con un sueño, sospechado desde la habitación contigua por los discípulos del *sensei* que habla dormido. Nosotros, dichosos espectadores, podemos compartirlo con él. Un niño juega a las escondidas y la pandilla repite el viejo llamado: ¿*Maada-kai?*, a lo que este responde, como siempre, ¡*Madadayo!* De pronto algo le llama la atención: son las nubes del crepúsculo (acaso las mismas que se detuvo extasiado a contemplar el protagonista de *Vivir*, cuando ya no le quedaba tiempo) que forman un inmenso y cambiante paisaje abstracto en el cielo. Mientras mutan su forma y el chico sale de cuadro, van revelando su naturaleza de pintura: de la mirada del niño a la mano del maestro. El cielo que oficia pictóricamente de fondo a los títulos finales de *Madadayo* es otra proeza más del film. ¿Cómo la evolución de figuras abstractas, a partir de las nubes contempladas por un niño, pueden generar tal emoción? Kurosawa, que llegó al cine desde la pintura, se ha dispuesto con ella a emitir su *Madadayo*. El sentimiento que depara al espectador el final del film no es de tristeza ni de felicidad radiante, sino el de esa sensación que los poetas zen llamaron *aware*, el estado de ánimo que nos invade al ver caer las hojas en otoño. Esa contemplación de una apacible belleza unida a la comprobación de lo pasajero de la vida (de nuevo el recuerdo de *Vivir*, con Watanabe meciéndose eternamente en la hamaca bajo la nieve). Puede verse a *Madadayo*, con razones, como una despedida. Pero quizá sea preferible verla como la aspiración a una eterna permanencia en ese sueño llamado cine, y a esa comunión con el espectador que permite considerarla como un milagro cinematográfico, de esos a los que uno solo puede asistir de tanto en tanto. ■

Opera Prima - La Habana  
 Opera Prima - Cartagena  
 Opera Prima - Montevideo  
 Opera Prima - Rhode Island  
 Premio Especial del Jurado - Biarritz  
 Premio a la Mejor Película - Salamanca  
 Mejor Película Extranjera - San Juan de Puerto Rico  
 Premio Especial del Jurado - Cuzco

# Cuestión de Fe

Un film de Marcos Loayza  
 Llega a la Argentina

“Una de las cintas más poéticas...”  
 Juan Andrés Salfate - *El Mercurio* - Santiago

“Logran comunicarnos una idea de cuán contradictoria y compleja resulta la naturaleza humana...”  
 José M. Umpierre - *El Nuevo Día* - San Juan de Puerto Rico

“Una puesta en escena imaginativa en la que cada escena muestra la garra de un director que puede competir en cualquier escenario.”  
 Quintín - *El Amante* - Buenos Aires

“Loayza confecciona una comedia melancólica y perversa...”  
 Cristina Dosuato - Trieste - Italia

“Es también una propuesta innovadora... una historia sencilla que se soporta en una muy buena interpretación, en un muy buen diseño de personajes...”  
 Pedro Susz - Cinemateca - La Paz

“Es una película muy hermosa...”  
 Humberto Solás - La Habana

“Es la vida de las personas, lo que ellas sienten, lo que las lleva a seguir viviendo...”  
 Chico de Assis - Río de Janeiro

“Con una sólida estructura narrativa que no deja caer la atención, es una bizarra comedia melancólica que retrata el alma latina.”  
 Nike Morganti - Federazione Italiana Dei Cineclub

“Humor certero con un fondo musical endemoniado...”  
 Jacques Goffinon - *Le Courrier Picard* - Amiens

“Un hermoso elogio de la amistad entre personas de arraigo popular...”  
 Libardo Muñoz - *El Universal* - Cartagena

“Tiene la virtud de hacer despertar el espíritu de uno mismo.”  
 Chiseco Tanaka - *Eiga Shinbum* - Tokio

## Sol de otoño

Argentina, 1996, 110'

Dirección: Eduardo Mignogna

Producción: Lita Stantic

Guión: Eduardo Mignogna y Santiago Carlos Oves

Fotografía: Marcelo Camorino

Música: Edgardo Rudnitzky

Montaje: Juan Carlos Macías y Javier Del Pino

Intérpretes: Norma Aleandro, Federico Luppi, Jorge Luz, Cecilia Rossetto, Roberto Carnaghi, Erasmo Olivera, Nicolás Goldschmidt y Gabriela Acher.

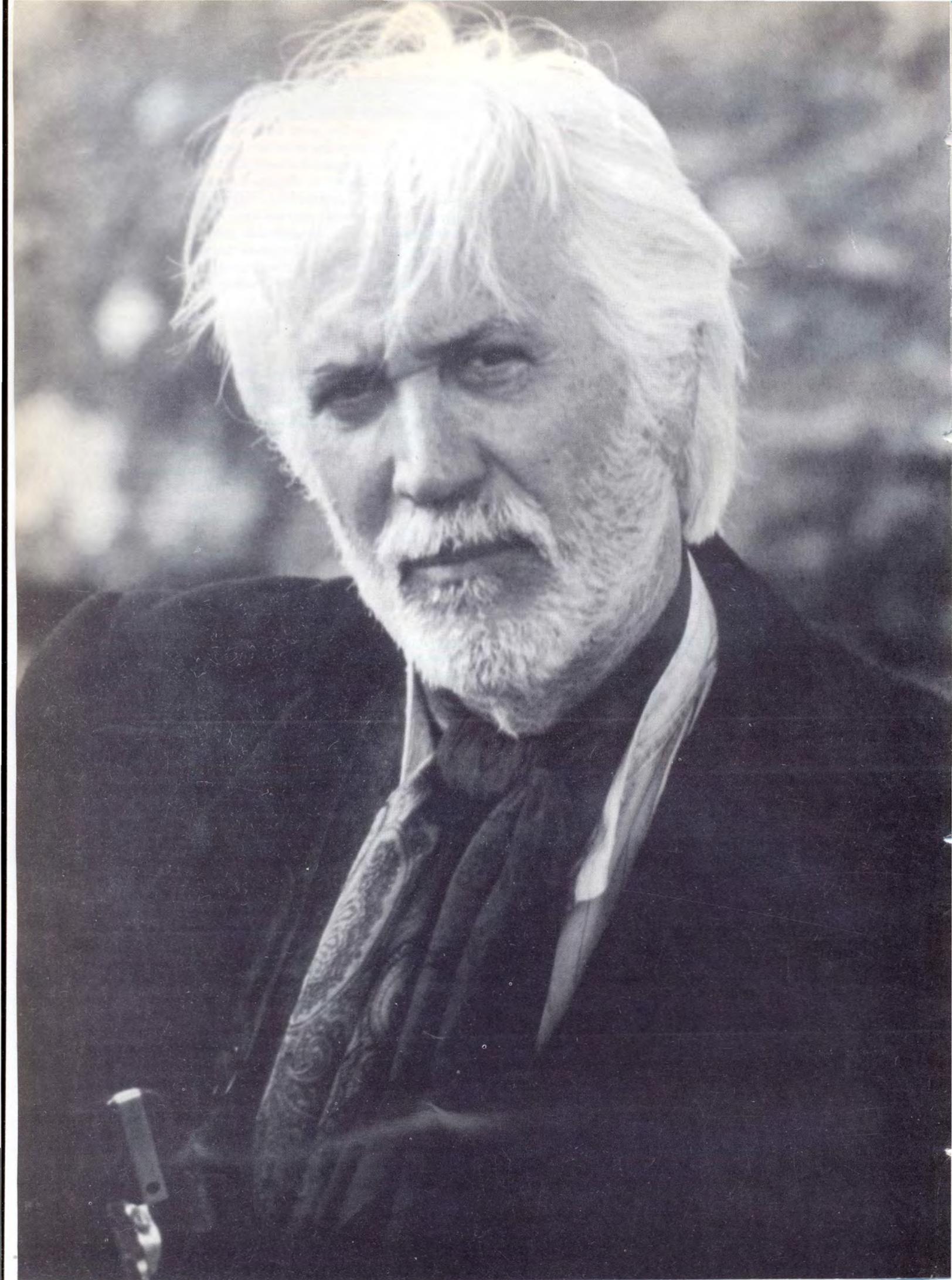
# Mi vieja se dio cuenta

por Quintín

Cuando a partir del escaso éxito de los estrenos de la temporada sugeríamos en el número anterior que el cine comercial argentino estaba muerto, aparece *Sol de otoño* para demostrar que las viejas recetas aún tienen resto. La película de Eduardo Mignogna tiene en su fórmula el ingrediente que parecía perdido: el poder de comunicarse con el público. Y no hay duda de que esa comunicación es legítima en muchos aspectos. La historia de amor entre los maduros protagonistas arranca desde el terreno de lo trillado para remontarse sobre él a partir de un dispositivo sumamente ingenioso del guión y de los inusuales momentos de verdad que logran las actuaciones de Norma Aleandro y especialmente de Federico Luppi. La estructura del guión es notable: el anuncio de la llegada del hermano de Aleandro parece condicionar el relato hasta que se desvanece en el aire para abrir paso, sorpresivamente, a una situación mucho más rica dramáticamente. Pero, al diluirse, la historia del hermano deja flotando astutamente una incógnita que permite interpretarla ambiguamente. El hermano bien puede ser una invención de Aleandro cuyo objetivo es permitir que Luppi (del que se ha enamorado) reciba la educación étnica que lo haga aceptable a sus prejuicios de mujer solitaria y

desconfiada. Es cierto que la subtrama sobre el delincuente juvenil que hace Erasmo Olivera es irrelevante, que la ambientación de la suerte de ventillo en el que Luppi convive con Jorge Luz es un cliché costumbrista. Y es más cierto que los planos que describen lo que Aleandro se imagina (especialmente el abominable momento cerca del final en el que ella muere falsamente) están de más. Pero la solidez con que los protagonistas sostienen la historia con momentos de profunda emoción (entre los que brillan la escena del desayuno y la salida del hospital) y la intriga que se despierta alrededor del personaje de Cecilia Rossetto pesan favorablemente a la hora del balance. Aquí termina lo que podríamos llamar la reseña convencional del film.

Y aquí empieza una suerte de protesta personal en nombre de mis recuerdos de infancia. Mi madre es una profesional judía de clase media, igual que el personaje de Aleandro. Mi abuela fue una abuela y madre judía de campeonato. Pero no logro identificar un solo rasgo común entre esas dos mujeres y el personaje del film. Se me dirá que no tiene por qué haberlos y estoy de acuerdo. También confieso que la rama judía de mi familia nunca fue religiosa ni tradicionalista como lo es Clara Goldstein. Pero la película gira en torno del tema de la etnicidad, de una entelequia que podríamos denominar el "carácter judío". Según Clara viene a ser un cierto "no sé qué" que no se agota en el conocimiento del idish (el idioma de mi abuela) ni en la manera de comer el beigl (nunca comí eso, pero sí varénikes, si se escribe así, casi una vez por semana). Es cierto que, políticamente correcto, el film no deja de protestar contra el cliché de la avaricia de los judíos. Pero dónde me deja esto a mí y a todos los judíos porteños que nunca fueron a Hebraica más que al cine y menos aun tuvieron noticias de que existiera un restaurante judío en Buenos Aires. Y sobre todo, ¿qué pensar de esta división de la sociedad entre judíos y goim por costumbres que no recuerdo haber vivido? ¿Cómo admitir esta pared invisible que no forma parte de mi cultura y que parece construida para que las ficciones cinematográficas la derriben heroicamente? Esto no significa desconocer la vasta red de prejuicios que atraviesan la sociedad argentina y de los que el antisemitismo forma una parte importante. Más bien es al contrario. Sospecho que es a partir de la construcción de un imaginario étnico que nace el prejuicio. La relación de cada uno con su origen es un asunto privado que varía con cada individuo y yo me siento particularmente orgulloso del mío. Es al hacerse público y colectivo que se cristaliza como objeto de diferencia y hasta de persecución. El racismo está de algún modo implícito en la pregunta "¿Cómo son los judíos?" ¿Quién puede responder a esa pregunta? No creo que los guionistas de *Sol de otoño* ni sus "asesores de idish" como figura alguien en los créditos. Cuando era muy chico, me llevaron a visitar a unos parientes de mis abuelos. Vivían en Barracas o Parque Patricios y eran sumamente pobres. Recuerdo a un primo lejano, cuyo modo de ser, signado acaso por el orgullo y la humildad del barrio, me recordaba mucho a un personaje de *Sol de otoño*: al de Federico Luppi. Claro, Luppi es un gran actor y, como tal, alude en nosotros a tipos universales. En esta película tiene el acierto de no intentar hablar como uruguayo aunque el guión le haga decir "botija" a cada rato. Después de todo: ¿cómo son los uruguayos? Recuerdo, antes del estreno, haber hablado con un integrante de la producción de *Sol de otoño*, que me comentaba el trabajo que se tomaron para caracterizar el personaje de Clara. Le respondí que era una acumulación de clichés, que podían pasar para mucha gente, pero mi vieja se iba a dar cuenta de que eran falsos. Así fue, y salió enojadísima del cine. ■



# Blanco y radiante

por Gustavo Noriega

Al final de *Caballos salvajes*, luego de hora y media de sobreactuaciones, actuaciones televisivas y malas actuaciones, aparece él. Una puerta se abre y se ve a Luppi que exclama con malhumorado desgano y sin más trámite: “¡La puta que te parió!” Pasan dos cosas: la primera es que el espectador se ríe y festeja el acierto de ir a los papeles y hacerlo putear desde el principio, casi un homenaje a la historia del cine argentino reciente. La segunda es que uno se relaja y, al relajarse, se da cuenta de lo tenso que había estado viendo a los demás actores sudando la gota gorda.

*Sol de otoño* es una oportunidad extraordinaria para ver la diferencia entre Luppi y todos los actores argentinos, incluso los mejores de ellos. También se convierte en el homenaje que el hombre se merecía. Con lo primero quiero decir lo siguiente: la actuación de Norma Aleandro en esta película es excelente: compone con sobriedad y precisión a una judía madura, solterona y bastante histérica; el acercamiento al personaje está hecho con inteligencia y simpatía y uno puede decir que su trabajo trasunta honestidad. En cambio, sería absurdo destinar toda esta terminología actoral (“componer”, “acercamiento al personaje”, “trabajo”) a lo que hace don Federico, más relacionado con la presencia cinematográfica —algo casi indefinible que solo los grandes de Hollywood tuvieron— que con las escuelas de actuación. Y acá viene el segundo punto: *Sol de otoño*, al poner a Humphrey Bogart y Cary Grant en boca de sus protagonistas cuando definen sus gustos personales, hace justicia con el desmelenado canoso ubicándolo implícitamente en esa ilustre compañía.

Todos los actores clásicos de Hollywood se parecieron siempre a sí mismos, algo que disgustó a Marlon Brando, quien no pareció darse cuenta de las similitudes entre un capomafia venerable y un aspirante a boxeador frustrado del puerto neoyorquino. Bogart fue, sea cual fuere el papel que desempeñaba, un cínico duro y Cary Grant no abandonó jamás su simpática elegancia. La constancia en las características de algunos actores no es un defecto ni necesariamente una virtud. Es sabido que Brandoni ha quedado apesado por su consabido personaje de porteño chanta. El problema no es que Brandoni sea siempre Brandoni (¿quién otro podría ser?) sino que el mundo construido alrededor de ese personaje —y que se puede construir alrededor de ese personaje— es tan pequeño que la repetición es inevitable y molesta. Vale a modo de ejemplo: las dos películas argentinas estrenadas este año que lo tienen de protagonista —*El verso* y *De mi barrio con amor*— empiezan exactamente con la misma escena: Brandoni soñando la concreción de sus más caros anhelos para despertar en la dura realidad de ser un perdedor de barrio.

Don Federico de las Lanás Blancas, en cambio, es igual a sí mismo de una forma mucho más sutil, que subyace en una galería de personajes muy amplia. Antes de la película de Mignogna nadie hubiera dudado de que sus mejores papeles

los había tenido conducido por Adolfo Aristarain. Lo notable es que allí, siendo más Luppi que nunca, encarnaba a sujetos tan disímiles como lo son un asesino a sueldo a quien los tiempos están a punto de eliminar, un idealista a quien los tiempos han acorralado, un bandolero en tierras extrañas a punto de admitir la homosexualidad y un trabajador que llega a cortarse la lengua para hacerle un agujero a la Tulsaco. De un lado y de otro de la legalidad y de la frontera ética que separa al héroe del villano, Luppi conservó siempre un resto del mundo opuesto que lo mantenía alejado de la sacralización o del vilipendio total. Mucho hay aquí de mérito de Aristarain, y en estas páginas se le ha hecho justicia varias veces, pero mucho mérito es también del actor. Como los grandes nombres del cine clásico, Luppi es un actor más complejo de lo que aparenta.

Un análisis algo exhaustivo de la carrera de Luppi, un jornalero voraz, excede largamente las posibilidades de mi conocimiento. De tanto prestar su cuerpo al cine aparece en los lugares más insólitos: en una película de terror mejicana, farfullando un inglés elemental en algún policial poco recomendable y, en *Guerreros y cautivas*, hablando un francés imposible. Lo quiero recordar hoy en dos momentos. Uno es hace veinte años, en una buena película de Juan José Stagnaro llamada *Una mujer...* Allí recibía a su esposa (Cipe Lincovsky), que había pasado unos cuantos años en la cárcel. Luppi —de pelo gris en aquel entonces— se comportaba como un caballero y, aunque la soledad lo había puesto en la obligación de acercarse a otra mujer, había guardado todas las reglas de cortesía y honorabilidad para con las dos. El pecho del hombre guardaba, sin embargo, una víbora negra que se había anidado allí en sus años de soledad: *hacer plata*. Maestro en eso de cargar con un rincón oscuro, maravillaba con la sutileza de sus actos: el desplazamiento de uno de los registros al otro —sin los subrayados ampulosos que otro actor hubiera utilizado—, la nerviosa tensión que la situación le planteaba eran plasmados por Luppi en una performance notable.

El otro momento para el recuerdo es un espejo que devuelve una imagen verdadera (hay espejos que fallan, este no). Es en *Sol de otoño*, donde interpreta a un uruguayo que interpreta a un judío. Lo que el uruguayo, el judío y Luppi no interpretan es la edad: la tienen. Más allá de algún abuelito olvidable, a Luppi le ha llegado el momento de encarnar a nuestros mayores. Lo hace como lo hizo siempre: por la puerta grande, a caballo, con las canas desplegadas, su querible dicción inaceptable y las malas palabras a flor de labios. Es en este número que saluda a *Madadayo* —una película maravillosa que muestra la sabiduría de un hombre anciano— que le damos la bienvenida a un nuevo viejo. Arrastrados por el mismo río nos miramos en su imagen que quizá será la nuestra: así, el futuro de nuestros huesos no parece tan malo. ■

## Underground

Francia-Alemania-Hungría, 1994, 163'

Dirección: Emir Kusturica

Producción: CiBy 2000 (París), Pandora Film (Frankfurt) y Novo Film (Budapest)

Guión: Dusan Kovacevic y Emir Kusturica

Fotografía: Vilko Filac

Música: Goran Bregovic

Montaje: Branka Ceperac

Intérpretes: Miki Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic, Slavko Stimac, Ernst Stötzner.

# El artista frente a la Historia

por Gustavo J. Castagna

Dentro del cine actual, Emir Kusturica, un artista sin país, es uno de los pocos directores de los que se espera con impaciencia cada una de sus películas. Las imágenes de su cine son desbordantes, muchas de ellas imperfectas, jugadas al máximo sin temer al ridículo, exageradas y tendientes al descontrol, plenas de ideas que acumulan virtuosismos y delirantes cambios de tonos en las historias que pueden llevar a la confusión y al despropósito narrativo. Sin embargo, Kusturica es uno de los pocos artistas que controlan el material en medio del caos.

Desde *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, su primera película, hasta *Sueños en Arizona*, su estadía temporaria en Estados Unidos, el cine de Kusturica muestra la valentía de un tipo talentoso con un estilo inimitable. Con solo cinco películas, su forma de hacer cine y su manera desmesurada de encarar las historias se reconocen de inmediato.

*Underground* recorre medio siglo de la historia de un país que ya no existe, desde la ocupación alemana en 1941 hasta la guerra civil que finalmente destruyó a Yugoslavia. En ese sentido, la apuesta de Kusturica es similar a la de *Novecento* de Bertolucci, por la ambición argumental de ambas películas y la decisión de replantear algunas de las respuestas que la Historia da como seguras. Pero *Underground* se aleja de la puesta en escena operística de *Novecento* para trazar un relato donde no faltan el humor ni el cariño del realizador hacia sus personajes.

Kusturica divide el relato en tres partes, un prólogo y un epílogo para seguir la vida de varios personajes mezclando arbitrariamente momentos tristes con momentos alegres.

*Underground* tiene a Marko, Blacky, Natalija, Iván y Jovan como los centros de la historia y como los distintos puntos de vista del relato. Estamos ante una película libre y arriesgada que nunca olvida —de ahí el absoluto control dentro del descontrol— la relación entre los personajes.

A todas las virtudes señaladas —que a primera vista podrían confundirse con la autocomplacencia— el realizador agrega la belleza que transmiten sus largas escenas, conectadas por una banda de sonido impresionante —a cargo del extraordinario Goran Bregovic—, con la misma orquesta oficiando de coro en la película. Esa comunicación entre el director y su músico, además del movimiento constante dentro de los planos, regocijantes y borrachos de alegría, traen al recuerdo el trabajo que Fellini y Nino Rota hicieran en conjunto. ¿A qué otro cine si no a aquel remiten las imágenes del comienzo con Marko y Blacky corriendo y bailando por la calle acompañados por la orquesta?

Kusturica comparó su película con el ritmo maniaco y depresivo de los Sex Pistols. Nada más acertado. *Underground* es una película punk, no solo porque los personajes se choquen las cabezas, bailen desenfadadamente o jueguen al límite con la muerte, sino porque su anhelo de supervivencia los lleva a vivir a mil por hora.

Por otra parte, el director suma a su artillería visual fragmentos de archivo trabajados con la ingeniería cinematográfica ya utilizada en *Zelig* y *Forrest Gump*. Pero Kusturica da un paso más adelante porque no solamente elabora fragmentos donde, por ejemplo, Marko se abraza con el mariscal Tito, sino otros donde Natalija, dentro de imágenes documentales, recorre las calles en medio de los escombros producidos por la guerra. *Underground* es una película política en la que Kusturica patea el tablero y muestra los imponentes funerales de Tito con "Lili Marleen" como fondo musical. Juega con la muerte en varias escenas donde el humor aparece como el único recurso posible: el rescate de Natalija en la obra de teatro presenciada por los nazis, los intentos de suicidio de Iván, la presencia subterránea del inquieto mono Sony, la sesión de tortura a Blacky. Cuestiona de distintas maneras a sus personajes pero nunca los castiga. Pocas veces en el cine los personajes de una película estuvieron tan protegidos por su director. Más aun, en un film donde el héroe nacionalista —encarnado por Blacky— recuerda a los personajes de aquellas apolilladas películas rusas del estalinismo, no se condena a este *Chapaiev* yugoslavo sino que se lo recrea en una película que se filma dentro de la película.

Si la primera parte del film —que mostraba la ocupación nazi y la supervivencia de un grupo en un sótano siguiendo las falsas indicaciones de Marko, un auténtico chanta— estaba contada con la velocidad de un tren, en este segmento vuelve a notarse la marca del autor. Las escenas que muestran la filmación de una típica película del "realismo" del Este, donde se edifica la figura del héroe nacional, desmiente otra vez las esquemáticas razones que propone la Historia. Kusturica no caricaturiza a Marko, Blacky y Natalija cuando huyen y matan con pocas balas a un grupo de nazis sino que, además de representarlos como en aquellas viejas películas del estalinismo, los lleva al terreno onírico e irreal al que tanto acuden sus películas. Cuando Blacky, luego de que Marko lo erigiera en un monumento cultural del régimen titista, deja la guarida después de tantos años de engaño, presencia la filmación de su propia vida y dispara contra el nazi Franz, la ficción y la realidad se conectan inmediatamente para dejar traslucir, otra vez, las inagotables ideas que parten de la cabeza de Kusturica.



Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic y Miki Manojlovic en *Underground*

Pero si *Underground* es una película compleja que por momentos puede saturar por sus conjunciones estéticas y por cierta tendencia a la alegoría, también en ella surge una historia de amor, acaso la más importante de todas las historias que se suceden en el film. En *Underground* existe un triángulo (dos amigos y una mujer) que harán lo imposible para estar juntos pese a que los dos hombres se disputan por muchos años a la misma mujer. Marko, una mezcla de Walter Matthau con Groucho Marx, toma los distintos conflictos con liviandad ya que su propósito es tener a Natalija a su lado. Blacky, por su parte, que daría la vida por Natalija, disculpa la infidelidad de su mujer, con tal de que los tres estén juntos. Cada uno daría su vida por los otros y eso ocurre porque los personajes de Kusturica son vitales, porque están empachados de vida y porque las circunstancias del contexto histórico los obligan a tomar decisiones. El héroe Blacky disparará contra un avión mientras ignora que su hijo Jovan se ahoga en el Danubio. Marko rescata a su amigo de los nazis torturadores. Al final de la película, ya instalados en la guerra civil que se narra en la tercera parte, Natalija morirá junto a Marko mientras Blacky cargará con la muerte de ambos. Ese coqueteo con la muerte y esa manifestación alegre y vital en medio del caos resaltan la historia de amor entre tres personajes a los que solo una guerra interna logra separar. El cine de Kusturica es así: exigente, seductor e inteligente.

Posiblemente Kusturica sea el único director al que se le pueden perdonar los excesos. Son los excesos del artista: escenas filmadas bajo el agua —vuelve a aparecer el pececito, ahora de otro color, que volaba en *Sueños en Arizona*—, novias que levitan —como ocurría en *Tiempos de gitanos*— y algunas alegorías que sorprenden pero que al mismo tiempo confirman los propósitos festivaleros del

director. Sin embargo, estas son otras de las marcas que caracterizan a su estilo: el desborde para emocionar, la alegoría para reforzar, los manierismos de la puesta para comunicar. Además, Kusturica es el artista de la imperfección, y en su cine los estados de ánimo de los personajes se transmiten con suma rapidez. Difícilmente exista en la actualidad un director que provoque tanto placer emocional como Emir Kusturica.

En el momento de su estreno en Europa, *Underground* y su director fueron acusados de proserbios por intelectuales y filósofos franceses. Habría que remontarse en el tiempo hasta llegar a *Alemania año cero* de Rossellini y trazar un paralelo con *Underground* para comprender la personalidad de un artista. Si en su momento Rossellini no hizo una película antialemana para plantear un problema que iba más allá de la urgencia de su antecesora *Roma, ciudad abierta*, Kusturica, políticamente, también se encuentra en las antípodas del discurso oficial y periodístico. Kusturica habla de su país y no divide la historia entre los buenos y los malos de los noticieros. Añora un territorio que ya no existe, resucitándolo en un pedazo de tierra, tal como lo muestran las imágenes finales. Muestra sus contradicciones y falencias, desnuda sus hipocresías, transformándose en el último director de una cinematografía desaparecida. Y se compromete tanto con su material que incluso interpreta un breve papel como un soldado que interroga a Marko en medio de la guerra civil. Ese compromiso de un artista excesivo como pocos culminará en el desenfrenado baile y en las ceremonias de las últimas escenas. Porque en *Underground* Kusturica consigue demostrar la frase de Truffaut que señalaba que en una película los momentos dramáticos son aquellos que provocan la sonrisa y los momentos de comedia son los que causan tristeza. ■

## El octavo día

*Le huitième jour*

Francia-Bélgica, 1996, 118'

Dirección: Jaco Van Dormael

Producción: Pan-Européenne Prod., Home Made Prod., TFI Films Prod., RTL TVI-Working Title, D. A. Films

Guión: Jaco Van Dormael

Fotografía: Walter Vanden Ende

Música: Pierre Van Dormael

Montaje: Susana Rossberg

Intérpretes: Daniel Auteuil, Pascal Duquenne, Miou-Miou, Henri Garcin, Isabelle Sadoyan.

# La compasión compulsiva

por Alejandro Ricagno

Hay algo de deshonesto ya en la misma propuesta de este segundo film de Jaco Van Dormael. Hay algo de compulsión de parte del director belga a hacernos partícipes de todos los lugares comunes de las buenas conciencias con respecto al diferente, en este caso un chico con síndrome de Down, interpretado por un actor que padece la misma enfermedad que el personaje. Quien hable mal de este film queda expuesto al más execrable de los repudios.

Pues bien, me juego. Declaro que el film de Van Dormael es execrable, manipulador, tramposo y repugnante.

No se trata de atacar porque sí a un autor que había dado muestras en su ópera prima (*Toto le héros* o *La vida es una eterna ilusión*, como se conoció aquí) de ser un tipo que tenía algo que decir y que, pese a algún altibajo, lo hacía limpiamente.

Allí inclusive el mismo Pascal Duquenne personificaba a otro mogólico, en un par de escenas sinceras, tiernas y respetables.

Pero la tesis de Van Dormael en *El octavo día* pareciera ser que ser mogólico es mejor que ser yuppie. Y que inclusive el mismo Dios ha creado a los mogólicos en un éxtasis de felicidad después del día de descanso de la creación. Lo que no se entiende es que si esa es su tesis por qué entonces el director incluye en su final la recuperación del yuppie a costa del suicidio del mogólico. Sin mencionar además la profusión de fantasmas maternos, ratitas que cantan, la

definición de ángel que en más de una secuencia recibe el protagonista de boca de su madre muerta y corporizada en las cimas del kitsch involuntario. ¿O es que el universo del down es un universo kitsch? Estoy dispuesto a suscribir a la idea de que el mundo yuppie y mercantilista es una verdadera mierda. Y que al parecer no entrar en él nos sumerge en la categoría de parias o de subnormales descartables. Y que una vuelta a los afectos profundos y a la solidaridad nos puede hacer mejores. Lo que no soporto es que para decir esto se utilice el verdadero sufrimiento de alguien y que encima ese personaje sea luego compensado con la muerte y la felicidad en el más allá. El personaje de Duquenne para el director termina siendo entonces alguien tan descartable como para su par contrapuesto, interpretado con cierta eficacia por Daniel Auteuil, pero que de ninguna manera justifica, en mi opinión, el discutible premio compartido con Duquenne a la mejor actuación masculina, en el último Festival de Cannes.

Estoy dispuesto a abominar de toda discriminación, pero también a rechazar las soluciones simplistas y engañosas. No es en la inclusión de un verdadero mogólico como protagonista, ni en la elección estética, ni en el tono del film, sino en su resolución argumental donde veo una falta de ética insostenible, que borra de un plumazo cualquiera de las buenas intenciones que el director haya tenido.

Es cierto que es imposible no conmovirse con la fisicidad y la entrega que Duquenne la da a su personaje, tan próximo a sí mismo. Pero también es imposible sustraerse a la sensación de que no solo los yuppies son personas que usan a otros en provecho propio. También los directores de cine que intentan conmovir a los espectadores a todo costa.

Sí, Van Dormael consigue que uno se quede pensando en el destino de los discapacitados un ratito, y nos envuelve en dos horas de conmiseración aparentemente piadosa y risueña. Aparentemente.

Cuando salí del cine pensé en otros ejemplos mucho más honestos: dos documentales, *La mirada de los otros* de Solanas (de lejos una de sus mejores películas) y el inolvidable *Best Boy* de Ira Wohl, que ganó el Oscar hace un par de décadas atrás. Ambos films lograban sacudir solo por efecto de su contundencia y por una mirada que no poetizaba sobre el dolor ajeno y ante todo porque no se pretendían como bocado agridulce para alimentar compasiones momentáneas. No creo sinceramente que este film nos ayude a vivir mejor —como parecen ser sus intenciones— ni a sortear los innegables abismos que nos separan de los que son distintos. Y mucho menos a mejorar el estado del cine. ■

Daniel Auteuil y Miou-Miou en *El octavo día*



## Crónica de un joven pobre

Romanzo di un giovani povero

Italia-Francia, 1995

Dirección: Ettore Scola

Producción: Massfilm-Studio El Matopigia-Instituto Luce (Italia) y Les Films Alain Sarde (Francia) en colaboración con la RAI.

Guión: Ettore Scola, Silvia Scola y Giacomo Scarpelli sobre un argumento del primero.

Fotografía: Franco Di Giacomo

Música: Armando Trovajoli

Montaje: Raimondo Crociani

Intérpretes: Alberto Sordi, Rolando Ravello, André Dussolier, Isabella Ferrari, Renato de Carmine, Gianfelice Imparato, Mario Carotenuto.

# Los nuevos monstruos

por Horacio Bernades

Si hay un tema que domina prácticamente la obra entera de Ettore Scola, es el de la caída de las ilusiones. Con mayor o menor acierto, a veces con delicadeza (en esa maravilla llamada *Un día muy particular*, por ejemplo) y otras con énfasis lacrimógeno (*Splendor*). Hasta sus películas aparentemente más livianas —la injustamente subvalorada *Maccaroni*, por ejemplo— giran alrededor de la cuestión. En este sentido, *Crónica de un joven pobre* es un Scola auténtico, por lo menos en lo que tiene que ver con el personaje de Bartoloni (un homenaje al gran Sordi, al que en Italia llaman Albertone). Bartoloni es un viejo decrepito, patéticamente aferrado a unos mágicos sueños de infancia representados por los héroes de historieta y con ganas de deshacerse urgentemente de su esposa. Esta supo ser una belleza y ahora es una especie de ballena blanca y tiránica, igualita a la pavorosa Anne Ramsey de *Tira a mamá del tren* pero con varias toneladas de tortas de crema encima.

Las ilusiones cayeron también para el coprotagonista, Rolando, un tímido y reconcentrado licenciado en letras que no encuentra empleo, e incluso para algunos personajes más episódicos, como el del viejo linotipista sin trabajo (Mario Carotenuto, otro histórico de la *commedia all'italiana*). La diferencia con algunas de las películas más representativas de Scola (*Nos habíamos amado tanto*, *La familia*, la horrorosa *El baile*) es que en *Crónica de un joven pobre* no asistimos a una caída progresiva, al paso erosivo del tiempo, sino —como en la menos conocida *La terraza*— a un presente casi congelado, en el que esa caída ya ocurrió y no queda nada por hacer.

El nuevo film de Scola da un paso más allá en el camino del desencanto, poniendo en escena una segunda decepción. La

que para el desesperanzado Rolando (y también para el espectador) representa la virtual "traición" de Bartoloni, que le propone una interesante asociación criminal para finalmente empaquetarlo con un esquema maquiavélico. Si en la mayoría de los films de Scola suele primar la nostalgia por lo que se tuvo y se perdió, aquí el tono ya es decididamente sombrío, tan oscuro como la iluminación y el color. A los personajes les está negada incluso la posibilidad de reconciliación final que sí tenían los de *Maccaroni*, *La familia* o más recientemente los de *Qué hora es* y *Mario, María y Mario*. El resultado de todo esto es una amargura generalizada que deja un feo sabor en la boca.

Pero *Crónica de un joven pobre* es un objeto extraño. Sobre todo por la fusión que Scola intenta, nada menos que entre el neorrealismo y Hitchcock. En medio de la miserable vida cotidiana de los habitantes del monoblock, asistimos de pronto a una propuesta sacada de *Pacto siniestro* (el maquiavélico Bartoloni, planeando y llevando a cabo un crimen perfecto, recuerda a más de un monstruo hitchcockiano) para luego sumirnos en una investigación judicial que no lleva a ninguna parte. Está bien que no lleve, porque la idea central es que no importa quién mató a la gorda. Lo que importa es que a esa altura todos, quién más quién menos, han sido ganados por el mal. Lo que desconcierta, sobre todo durante toda la etapa de la investigación, es cierta indefinición de tono, cierto laguneo de la narración que hace difícil saber para dónde va la cosa, pero no en términos argumentales sino de punto de vista. Es como si la narración se hubiera contagiado de la desesperanza terminal del impenetrable Rolando, como si el propio Scola hubiera decidido renunciar y bajar los brazos ante la encerrona en la que él mismo se metió.

Ver a Sordi viejo, demacrado y flácido, con un ridículo bigotito teñido (o, peor aun, desteñido) no es una experiencia precisamente reconfortante y es uno de esos casos en los que uno se pregunta si vale la pena exhibir así la decrepitud de un grande. Pero cuando el tipo entra al juzgado y empieza a mentir como solo él puede hacerlo, revoleando los brazos y llorando lágrimas de cocodrilo, uno agradece que este gran payaso del cine italiano todavía esté vivo. ■

Rolando Ravello e Isabella Ferrari en *Crónica de un joven pobre*



## La verdadera naturaleza del amor

Love and Human Remains

**Canadá, 1995. Dirección:** Denys Arcand.  
**Producción:** Roger Frappier. **Guión:** Brad Fraser. **Fotografía:** Paul Sarossy. **Música:** François Seguin. **Montaje:** Alain Baril.  
**Intérpretes:** Thomas Gibson, Ruth Marshall, Cameron Bancroft, Mia Kirshner, Joanne Vannicola.

El equivocado prestigio del canadiense Denys Arcand se cimenta en dos films absolutamente sobrevalorados en su momento: *La decadencia del Imperio Americano* y *Jesús de Montreal*. Si en el primero, aun dentro de su aire general de inautenticidad, se pueden rescatar algunos aciertos —sobre todo en los diálogos— en su satírica visión de un grupo de intelectuales desilusionados, el segundo, en su intento de ofrecer una versión actualizada de la Pasión, es un verdadero mamarracho. En su primera producción hablada en inglés, Arcand traslada a la pantalla una exitosa obra teatral de Brad Fraser, también responsable del guión, en la que se mezclan distintos personajes presuntamente "representativos" de la juventud de nuestro tiempo. Así tenemos al actor homosexual que trabaja de camarero y convive con la periodista de inclinaciones lesbianas; hay también algún adolescente desorientado, una joven sadomasoquista que no se sabe muy bien qué rol juega dentro de la trama, alusiones al sida y hasta un asesino serial (!), todo por el mismo precio. Como se ve, un verdadero cóctel —arbitrario y oportunista— presumiblemente dirigido a intentar una reflexión sobre el comportamiento sexual de la juventud contemporánea. Si Arcand se hubiera tomado el asunto con ligereza y en un tono de vodevil, como ocurre en alguna secuencia aislada, tal vez el film podría haber sido medianamente digerible. Pero la inclinación del director por el discurso grave y admonitorio se impone, dando lugar a una película tan pretenciosa como irrelevante, en la que apenas se puede destacar la frescura de los trabajos de algunos de sus jóvenes actores. ■

Jorge García

## La roca

The Rock

**EE.UU., 1996. Dirección:** Michael Bay.  
**Producción:** Don Simpson y Jerry Bruckheimer. **Guión:** David Weisberg, Douglas S. Cook y Mark Rosner. **Fotografía:** John Schwartzman. **Música:** Nick Glennie-Smith y Hans Zimmer. **Montaje:** Richard Francis-Bruce.  
**Intérpretes:** Sean Connery, Nicolas Cage, Ed Harris, Michael Biehn, William Forsythe.

Alcatraz, fuga imposible. Para todos menos para el gran agente secreto de la guerra fría: James Bond, que acá usa otro nombre pero uno le reconoce la cara, es Sean Connery. Luego de ese escape lo atrapan y lo dejaron 30 años encerrado por haberle robado a Edgar J. Hoover un microfilm con los "más grandes secretos de la sociedad norteamericana", lo que, para ellos, equivale al mundo.

A Connery lo sacan del pozo para que entre en Alcatraz luego de que un general toma la ex cárcel y amenaza con tirar gas venenoso sobre San Francisco. La razón, la falta de indemnización a las familias que perdieron a seres queridos en la Guerra del Golfo, familias norteamericanas obviamente, si no no les alcanzaría la plata. El intelectual (pequeño gran robo a *La casa al Octubre Rojo*) es Nicolas Cage, que lo sabe todo sobre gases venenosos. El dúo Connery-Cage irá al rescate. La idea de Bond no se me ocurrió solo porque Sean interprete a un agente británico sino porque todas sus escenas son muy graciosas y pasadas de rosca de manera intencional. La persecución por San Francisco es un gran chiste y toda la relación con Cage está llena de diálogos abiertamente delirantes. A esto se le suma el microfilm cuyos secretos incluyen "la verdad sobre los extraterrestres y sobre el asesinato de Kennedy" (¿los extraterrestres lo mataron?), entre otras cosas que no se mencionan. Bien, el tono parecía acertado pero el personaje de Ed Harris lo arruina todo, carga al film de seriedad, mensaje y nacionalismo. *La roca* se hunde como una idem y los minutos de más se transforman en escenas completas de más. No es una película mala, no es para nada buena, es inútil, en el mejor de los casos. Un producto sin personalidad que se suma a la fila de los taquilleros solo por inercia.

Con un poco de entusiasmo y energía se puede decir que *La roca* es una película sobre la paternidad. Connery tiene como único objetivo de vida el ver a su hija; Ed Harris es un militar que, respondiendo al paternalismo norteamericano, ve a sus soldados como hijos y, sin decirlo, al mundo como hijos políticos de sus acciones militares. Nicolas Cage, el personaje "normal", se entera de que va a ser padre cuando ni siquiera está seguro de querer casarse. Se decide, se casa, y tendrá su hijo. Si uno se toma esta película en serio puede preguntarse qué habrá pasado con los hijos y los padres que los americanos mataron en la Guerra del Golfo. No importa, la respuesta está en otra película, que nos anuncia alegremente que el día de la independencia será, de ahora en más, el 4 de julio. Los que no se pliegan al festejo son unos extraterrestres. ■

Santiago García

## S.O.S. Gulubú

**Argentina, 1989-1996. Dirección:** Susana Tozzi. **Producción:** Raúl Tosso y Luis Martín Barberis. **Guión:** Susana Tozzi y Raúl Tosso. **Fotografía:** Carlos Torlaschi. **Música:** Armando Di Pace con canciones de María Elena Walsh. **Intérpretes:** Leonor Manso, Patricio Contreras, Ana María Giunta, Julián Weich, Carlos Godio, Ernesto Michel.

Para mí, esta película significó el reencuentro con algo de mi infancia: las canciones de María Elena Walsh y todo su universo de personajes, que demuestran una vigencia impecable, una locura y una frescura que tantos han tratado de lograr y muy pocos han alcanzado. En realidad *S.O.S. Gulubú* no es una película, sino un montón de pelucitas. Cada canción tiene su pequeño cortometraje de animación, dirigido por distintas personas y con técnicas diferentes. Esto le da a la película una permanente renovación visual que la convierte en una experiencia rara para el cine argentino, donde si hay algo que falta es diversidad de imágenes. Los cortometrajes se ven raros por ser artesanales, y resulta por lo menos extraño ver algo artesanal dedicado a un público infantil. Pero ¿cuál es el problema?, el problema es que no es una serie de cortos sino una película. Los habitantes de Gulubú están en apuros y mandan mensajes de ayuda; una nena y su hermano mayor acuden al rescate. El mundo de Gulubú, con todos los problemas que un mundo de fantasía puede implicar para la producción local, responde a esta idea artesanal y hay unos efectos especiales de vieja escuela que funcionan muy bien. Lo que no se salva ni con efectos especiales son los actores, o la dirección de actores, o el doblaje. Las escenas cotidianas de la familia tienen todo aquello que hace del cine argentino algo insoportable. Se tomaron el trabajo de que hablaran de las mismas cosas que habla una familia, pero no les sirvió de nada, porque les salió una seguidilla de palabras vacías, pronunciadas como en el cine argentino. Lo contrario ocurre con ciertos personajes de Gulubú (donde además algunos son títeres) que logran desprenderse del cartón (incluidos los títeres) y dar coherencia a las canciones. De todos ellos, Julián Weich es quien tiene las mejores líneas de diálogo. Todo lo que dice parece no tener el más mínimo sentido. Ninguna película del cine argentino actual debe haber llevado tanto tiempo como esta. La dirección general estuvo a cargo de Susana Tozzi, y la dirección de actores a cargo de Raúl Tosso. Esto explicaría la desarticulación de la historia general. Pero una escenografía con mucho clima, un diálogo absurdo o una canción de María Elena Walsh logran decretar anarquía absoluta y el derrocamiento de la estructura de guión. La vuelta a la historia provoca el inevitable quiebre y la consecuente aparición de las fallas. En resumen, si quieren ser absurdos, que lo sean. Si quieren hacer un guión fuerte, pues háganlo, pero en el medio solo hay películas tibias. ■

Santiago García



## Amores que nunca se olvidan

How to Make an American Quilt

EE.UU., 1996. **Dirección:** Jocelyn Moorhouse. **Producción:** Sarah Pillsbury y Midge Sanford. **Guión:** Jane Anderson. **Fotografía:** Janusz Kaminski. **Música:** Thomas Newman. **Montaje:** Jill Bilcock. **Interpretes:** Winona Ryder, Anne Bancroft, Ellen Burstyn, Kate Nelligan, Alfre Woodard, Jean Simmons, Lois Smith, Rip Torn.

"Dónde reside el amor" es el tema del edredón que siete mujeres van a ilustrar cada una con un cuadro de su historia personal. Se trata de un regalo de bodas para Finn (W. Ryder) que en realidad no está muy segura de casarse y por eso ha decidido pasar el verano con su abuela con la excusa de terminar su tesis. Cada una de las mujeres tiene algo distinto para contar y la estructura de la película coincide con la del edredón, por eso no molesta su previsibilidad. Finn escucha a las mujeres durante toda la película, insiste en lo malo del matrimonio y se espanta cuando su novio le dice que está construyendo un cuarto para un futuro bebé. Tiene un romance con un joven latino que no es capaz de decir una frase interesante pero siempre sonríe y come frutillas frescas.

¿A qué conclusión llega Finn? La verdad es que a ninguna. Hacia el final de la historia una tormenta vuela los papeles de la tesis y mientras ella los busca se encuentra con el latin lover. El azar la llevó a él, pero ella lo ignora. El azar no es factor decisivo para elegir un marido. A la mañana siguiente las mujeres terminan el acolchado y se lo colocan en la cama. Atención espectadores, este acolchado es la memoria femenina con la que Finn cuenta desde que le han relatado todas las historias. Entonces, envuelta en el acolchado, se va a correr al destino. ¿Es el destino una serie de sucesos que nos superan y que, como un hilo invisible, nos llevan a un lugar prefijado? No, es un cuervo que se posa en la ventana de la casa y que en una de las historias que le han contado condujo a una de las mujeres a su verdadero amor. Así que ella lo corre y la conduce hasta... Sí, adivinamos. El muchacho bueno, el que está construyendo la casa con una habitación para el futuro bebé. Yo no digo que esté prohibido hablar en favor del matrimonio pero si se habla del amor, es mucho más sabroso hacer una historia que no respalde una institución tan poderosa y obligada.

No es casual que de todas las magias posibles, la que utilicen sea la que apoya lo más conservador de una sociedad con respecto al amor.

Pero si esa escena final destruye cualquier verdadera simpatía que uno podía tener por la película, hay otra gran historia paralela que merece mención. Es la historia de Sophia, que amaba nadar y tirarse desde las alturas y que por su matrimonio dejó todo eso atrás. Mientras ilustra el edredón uno cree por momentos que recuerda el primer encuentro romántico con su esposo pero al final se descubre como un regreso a lo que ella más amó: nadar y saltar al agua. Y esta sí es una metáfora más sutil y amplia de dónde reside el amor, un lugar que no tiene la misma dirección para todos.

No olvidar que el cuervo que aquí conduce alegremente hacia el matrimonio es más conocido como el que lleva a la muerte. ■

Santiago García



## La revelación

Argentina, 1996. **Dirección:** Mario David. **Producción:** Carlos Piwowarski. **Guión:** Mario David y Oscar Yedaide, inspirado en "El secreto de Américo Zivano", cuento del segundo. **Fotografía:** María Inés Teysse. **Música:** Saúl Cosentino. **Montaje:** Quique Angeleri. **Interpretes:** Daniel Kuzniecka, María Valenzuela, Emilia Mazer, Fabián Gianola, Lorenzo Quinteros y Edda Díaz.

En *Sin aliento* de Godard, el novelista Jean Parvulesco (Jean-Pierre Melville), interrogado por los periodistas que le piden que exprese su máximo deseo, responde: "quisiera ser inmortal y después morir". En *La revelación* de Mario David, el joven Américo Zivano (Daniel Kuzniecka) no se siente demasiado cómodo con su nueva e interminable vida. Empieza a preguntarse sobre las razones de su existencia, sobre qué pasará con los suyos y sobre la imposibilidad de que este bendito mundo sea feliz. Américo carga con un problema y no desea ser inmortal.

La última película de David (*La rabona*, *Paño verde*, *La cruz invertida*) también carga con el texto original de Oscar Yedaide ya que desde el comienzo elige el camino del realismo para contar la historia del conflictivo Américo. De esta manera, desfilan personajes como las tres tías de Zivano, su novia (Emilia Mazer), otra mujer (María Valenzuela), en un personaje poco desarrollado, y varios más que dan vueltas por ahí y que se preguntan sobre el comportamiento del nuevo Rantés. Pero el personaje que se aleja de la seriedad que propone el argumento de la película es el que juega Lorenzo Quinteros, un gurú corredor de bolsa que intenta ayudar a Américo con un ritual donde se está ante la posibilidad de "ver el rostro de Dios". Todavía no entiendo a este personaje e ignoro si la sesión amoratoria de Américo con una chica tiene que ver con el famoso chiste sexual de barrio o si se trata de una sutil cita al final de *La tentación desnuda*, cuando Armando Bó resucita con una corona de espinas ante un azorado Juan José Míguez. Pero esta es la única escena que se aleja del tono sentencioso de la película.

*La revelación* no es una película irritante como otros films argentinos del año. No es descuidada en la realización ni tiene demasiados problemas de narración. Claro que uno hubiera elegido la vertiente fantástica para contar las distintas vicisitudes existenciales del pobre Américo. Pero esa sería otra película muy distinta y no la que David y Yedaide pergeñaron desde el guión. ■

Gustavo J. Castagna



## Memorias de Antonia

Antonia's Line

Holanda-Bélgica-Gran Bretaña, 1995. **Dirección:** Marleen Gorris. **Producción:** Hans De Weers. **Guión:** Marleen Gorris. **Fotografía:** Willy Stassen. **Música:** Ilona Seckaz. **Montaje:** Michiel Reichwein y Wim Louwrier. **Interpretes:** Willeke van Ammelrooy, Dora van der Groen, Els Dottermans, Jan Declair.

Estoy en la oficina. A mi alrededor hay toda clase de comentarios sobre los estrenos, las repercusiones, la diagramación, las correcciones, etc. Escribo sobre *El octavo día*. Al rato Flavia y Quintín comentan que vieron *Memorias de Antonia* y que no les gustó mucho. Digo que no me pareció mala, que me resultó amable en general, aunque podría hacerle algunas críticas. Entonces Flavia me la asigna. Pero ahora tengo dudas, no porque los directores no la amen, sino porque, como no tengo una fuerte posición tomada al respecto, tampoco quiero exagerar la defensa. A mi lado la definen como una película conservadora y reaccionaria. Critican la inclinación de la directora a esos guiños de realismo mágico, que en general nos molestan a todos. Dicen que el film tiene un aura vitalista en relación con lo más conservador de la conciencia campesina. Que el único personaje masculino interesante al final se suicida. Que el malo de la película está tratado con excesivo trazo grueso. Puedo coincidir con el primero y el último de estos postulados. Pero resulta que no quiero hacer una crítica negativa de un film que, sin parecerme maravilloso, me hizo pasar un momento agradable. En la redacción tenemos visitas. Hablamos un poco y al rato me espentan su rechazo absoluto por *Antonia*, sus vástagas y su división entre el mundo de las ideas y el mundo del sentimiento.

Caramba, la cosa se complica. Creo que tengo que defender a *Antonia* aunque más no sea por el recuerdo que conservo de ella, vista una semana atrás, ya que últimamente se me olvidan las películas al salir del cine. Pero, ¿qué eje tomar? La bella fotografía no es una de las cosas que me conmuevan. La exaltación de la naturaleza tampoco. Debo decir que las sagas familiares, si están bien contadas, tienen ya ganado un poco de mi simpatía, pero no constituyen un género irreprochable. Las películas feministas también logran mi adhesión, pero solo si se alejan del panfleto o por el contrario son de barricada feroz. ¿Qué es lo que me gusta, además del tono? Creo que algo exactamente opuesto a esta nota: la absoluta decisión de su personaje principal, sea para conseguirle un amante de una noche a su hija para que esta quede embarazada, sea para defender a su nieta, trabajar la tierra, extorsionar al cura hipócrita o salir a vengar un acto de violencia. Tal vez sea poco para elogiarla. Bueno, tal vez. Pero ahí me planto, para hacerle compañía a Antonia, a todas las demás chicas del elenco, y a su directora que es cierto que carga un poco las tintas, pero las esparce con pincel sumamente delicado en su fábula de campaña. Debe ser que la ciudad me está cansando un poco. ■

Alejandro Ricagno





¿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.

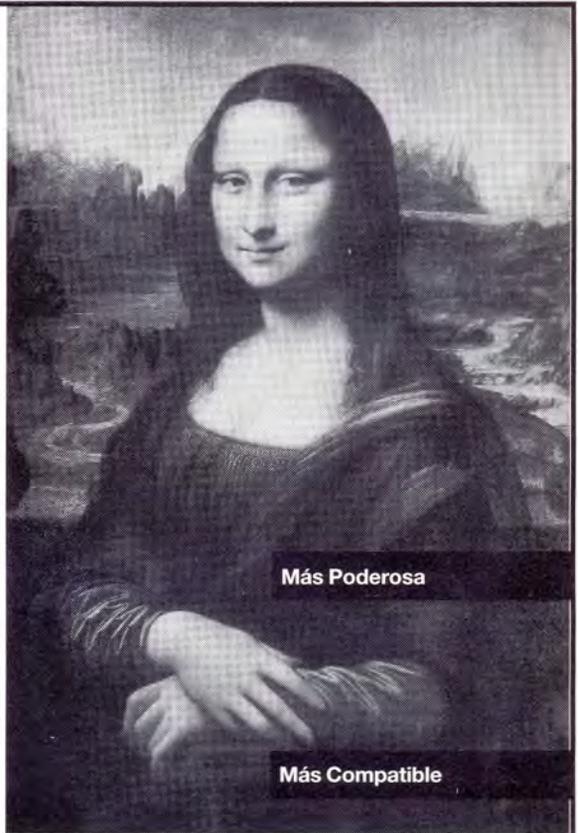
Apple Macintosh ya le lleva una gran ventaja a las demás creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan conjuntamente mejor. Por eso Apple Macintosh le ofrece multimedia más fácil de usar e instalar, trabajar en gráficas de 3-D, navegar por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

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

MAXIMA  
Conectividad



Más Fácil de Usar

MAXIMA  
Integración

Macintosh

*Línea Directa Apple.*  
314-1212

© 1996 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh, y Power Macintosh son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todos los otros nombres mencionados son marcas registradas. La información de las encuestas es según PC World, Julio 21, 1995 y Computer Intelligence Intl Corp, Julio 1995. \*Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. \*\*Según el reporte independiente de Competitive Assessment Services, 1995. \*Utilizando el software de integración de Internet System o tarjeta PC-2 Compatible de Apple.



*Un festival de cine es, por definición,  
un conjunto de películas y un montón de gente alrededor.*

*El desafío para los periodistas visitantes  
es capturar la vida de ese engendro signado por la heterogeneidad  
sin perderse en la confusión reinante.*

*El resultado es este género híbrido en el que se trata de describir  
cómo la vida de las personas y la estética de los films se entrecruzan  
y se modifican mutuamente.*

*En todo caso, un festival es una experiencia intensa  
para los participantes y algo de esa intensidad  
es lo que intentan transmitir una vez más nuestros cronistas.*

# Inventario gaúcho

por Quintín

En Gramado, a unos 100 km de Porto Alegre, se realiza el festival más importante dedicado al cine brasileño. Inaugurado hace 24 años, el evento peligró cuando el cierre de Embrafilme durante la administración Collor hizo descender casi a cero la producción local. Los organizadores idearon entonces un festival latinoamericano que luego se extendió a películas de los países latinos. Reestablecida la producción autóctona, el festival se dividió en dos: uno de films brasileños que este año tuvo seis largos en competencia (más premios de cortos, super-8 y 16 mm) y uno latino, en el que concursaron siete películas latinoamericanas y tres europeas. Aunque todos estos films se exhibieron en el mismo cine (de proyección y sonido excelentes) la separación de las dos muestras fue manifiesta y la prioridad para los locales fue la sección de su país, que tenía el horario central en las funciones y una importante cobertura de los medios. Sobre el interesante momento



Guantanamera

actual del cine en Brasil, que parece estar en vísperas de una verdadera explosión, hablaremos en el próximo número. El resto de esta crónica se ocupa principalmente de la parte internacional del evento.

**Mirando al Norte.** El festival tiene la costumbre de invitar a una estrella para darse lustre. Este año la elección recayó en Faye Dunaway que nada tiene que ver con el mundo latino y que apareció por Gramado durante tres días para ser objeto de muestras de cholulismo y de críticas: nadie sabe muy bien qué estaba haciendo allí. Ni siquiera ella. Algo parecido ocurría con la película brasileña *O Monge e a Filha do Carrasco*, que narra una historia ambientada en el siglo XVIII y está ¡hablada en inglés! La relación amor-odio-competencia de Brasil con Estados Unidos merecería un tratado que seguramente ya se escribió.

**El caso del crítico asesino.** Las leyendas de Gramado

incluyen una curiosa historia que se puso de manifiesto cuando el director Rosemberg Cariry subió a presentar su película *Corisco e Dadá* y se exaltó a tal punto que debió ser contenido por sus colaboradores. Su discurso aludió a las críticas irresponsables que mataban directores. El caso es que un señor llamado Roberto Santos murió en una edición anterior del festival en el vuelo de regreso. Las malas lenguas atribuyeron el hecho a una reseña desfavorable de la película que él había presentado y que firmaba un tal Amir Labaki en *La Folha* de San Pablo. El tal Labaki resultó ser un caballero además de un profesional de impecable seriedad y el discurso de Cariry una muestra de prepotencia e imaginación calenturienta. Como lo sospechamos alguna vez, este es un oficio riesgoso.

**El caso del crítico que perdió en un festival.** Como se sabe, en muchos festivales se otorgan premios. Los que los reciben suelen festejar y los perdedores se entristecen. En ocasiones, la rivalidad entre directores o actores puede llegar a la pulla recíproca, pero no es común que un premiado agite la estatuilla correspondiente en la cara de sus adversarios. Pero en Gramado, el mejicano Gabriel Retes, que ganó los premios a mejor director y mejor guión, lo hizo en compañía de su esposa, actriz y coguionista Lourdes Elizarrarás. Sus gestos no tuvieron como destinatario a ningún colega sino a un crítico. El crítico era yo.



Casas de fuego

**Hablando con el enemigo.** Hay que reconocer que a los Retes no les faltaban razones. Mi reseña de su película *Bienvenido, Welcome*, aparecida en el número 52 de *El Amante* en ocasión del festival de Montevideo, era muuy desfavorable y terminaba acusándolo de oportunista del cine. Durante este festival nos cruzamos varias veces, intercambiamos amables pero incisivos comentarios que culminaron el día previo a la entrega de premios cuando, grabador mediante, Retes declaró que su película era la más importante del cine latinoamericano de la década y que mis apreciaciones eran disparatadas. No le negaremos a Retes su buen humor y su espíritu deportivo: por mucho menos, los argentinos suelen reaccionar peor. A esa altura yo no me imaginaba que la película fuera a ganar un premio importante y me sigo preguntando cómo hizo para ganarlo. Pero lo cierto es que Retes se salió con la suya y, como suele ocurrir, me quedé protestando. El film, un ejercicio de cine dentro del cine, a pesar de que no carece de ingenio y denota una atmósfera de diversión durante su realización, no supera a mi juicio

el nivel de chiste estudiantil y exhibe una dosis de cinismo que no termino de digerir (además del amargo sabor de la derrota). Sin embargo, si hacemos el ejercicio de tomar en serio *Bienvenido, Welcome*, y el de tomar en serio que el jurado lo haya tomado en serio, uno termina sacando conclusiones un poco alarmantes. Lo que la película y sus premios exponen es la orfandad de criterios, la visible desorientación en los caminos posibles para superar la crisis del cine de la región. El film de Retes es, en un sentido, tremendamente contemporáneo: agotadas las monsergas, los panfletos y el miserabilismo asociados al primitivismo narrativo y conceptual que denotaban en el pasado una especie de regodeo en el subdesarrollo, una de las opciones actuales es la afirmación de la propia pertenencia a la sociedad global. Algo así como el derecho a ser tan autorreferente e irresponsable como en el primer mundo y, al mismo tiempo, la necesidad de afirmar la pertenencia de los realizadores a un grupo social que armoniza con la visión mediática y universal del mundo. Leo en el programa del Cineclub Núcleo del 20 de agosto el comentario de la revista *Dicine* a otra película mejicana, *Solo con tu pareja*, de Alfonso Cuarón (no vi el film): "Un nuevo cine mejicano que abandona el ojo sociológico-comprendivo de las clases marginadas, para tomar otro que le permite por primera vez a su cámara ascender en la sociedad". La ascensión, en el caso de *Bienvenido, Welcome*, es intelectual y está orientada al autorretrato de los que hacen el cine latinoamericano. El verdadero drama de la



Las afinidades electivas

película es que ese mundo que se festeja a sí mismo en el film —un festejo que los premios extienden fuera de la pantalla— no es cinematográficamente interesante. Y la película termina resultando la celebración suicida de esa reubicación cultural a falta de mejores cosas que celebrar.

**Asesinos S. A.** *Sicario*, del uruguayo residente en Venezuela José Novoa, representa una alternativa diferente. Ambientada en Colombia, narra la ascensión y caída de un adolescente en el mundo de los asesinos a sueldo del narcotráfico en paralelo con la suerte de la selección colombiana de fútbol durante la clasificación y el desarrollo del Mundial de 1990. Nuevamente nos encontramos frente a un cine que se opone frontalmente al matiz desvaído e irresoluto de cierta tradición reciente. *Sicario* narra con sequedad y eficacia y golpea al público con la violencia y el horror de su tema. Es un film de acción, con todos los ingredientes del cine de suburbio caliente que se practica en otras latitudes (*Los dueños de la calle, El amor y la furia*).

Al mismo tiempo, es una película terriblemente manipuladora. Desde la arbitrariedad de su metáfora deportiva a la explotación sensacionalista de su tema. Es que Novoa, al proponerse ingresar a su modo a la modernidad realizando un cine de factura universal con orientación norteamericana, sacrificó en el camino toda expresión autónoma de la sensibilidad local. *Sicario* dice de Colombia lo mismo que los diarios y lo mismo que el público extranjero quiere escuchar. La blandura del falso folklore se ha transformado en la dureza de la falsa sociología. La película ganó el premio al mejor montaje y el premio especial del jurado.

**Los olvidados.** El jurado ignoró olímpicamente las películas que llegaron desde el Sur del continente, films cuya estética no está tan determinada por lo que ocurre al Norte del Río Grande. *Casas de fuego* del argentino Juan Bautista Stagnaro, *Cuestión de fe* del boliviano Marcos Loayza y *Mi último hombre* de la chilena Tatiana Gaviola son muy distintas entre sí pero conviven en un universo diferente: el de la búsqueda de una mirada personal sobre su circunstancia. Es ciertamente difícil entrar en la película chilena y apreciar su mezcla de ciencia ficción política con elementos melodramáticos e imágenes abstractas. Más si uno llega tarde a la proyección como fue nuestro caso. Tengo objeciones contra *Casas de fuego* y su propuesta de reconstruir el pasado argentino con intenciones monumentales y metafóricas. Pero escuchar a un miembro del jurado —y no precisamente de los más calificados por su trayectoria— decir que ambas eran “películas no profesionales” es una grosería que me excede. Lo mismo debe haber dicho de *Cuestión de fe*, película por la que ya expresé mi admiración en el número 50. El bajo presupuesto no es un motivo para ignorar el talento ni para pasar por alto que la mirada viva de Loayza es moderna en un sentido profundo: en ella no se cuele nunca un policía, un periodista, un funcionario ni un predicador. Lo que en verdad emparenta a estas tres propuestas es lo que no son: telefilms.

**Antítesis.** *Morte ao vivo* es el título en portugués de *Tesis* del español de 23 años Alejandro Amenábar. Y esto sí parece un producto adecuado para HBO. Thriller sobre estudiantes de cine, con referencias, juegos con cámaras de video y un guión complicado y tramposo, *Tesis* reúne todos los elementos que las nuevas reglas para ver cine identifican como la eficiencia, un cliché que se suele enunciar diciendo: “funciona” o “a mí me agarró”, como si las películas fueran lavarropas o trampas para ratas. Amenábar no carece de habilidad pero su película es pesada y no posee una verdadera textura cinematográfica, un defecto que Stagnaro se encargó de definir con precisión hablando de la película: todo es pura funcionalidad del relato, para la cámara no hay más gente que los protagonistas ni más mundo que la historia que se cuenta, todo es visiblemente plástico como corresponde a las ficciones de la televisión. Viendo *Tesis*, uno se ve tentado de hablar mal de las escuelas de cine. No porque sus alumnos salgan mal preparados sino casi por lo contrario. Como si se creyera que la suma de conocimientos técnicos, recetas de guión y una pequeña colección de ejemplos filmicos a imitar dan por resultado el cine de verdad y no una maqueta audiovisual que así como sale de la fábrica no tiene densidad para satisfacer otra cosa que no sea una trasnoche de zapping. La

protagonista de *Tesis*, Ana Torrent, ganó el premio a la mejor actriz.

**Papelón.** Fue el de *Edipo Alcalde*, del colombiano José Alí Triana, especialmente por el guión firmado por García Márquez, una adaptación de Sófocles a la época actual que podría definirse como una representación escolar con fotografía edulcorada y escenas sacadas de un film de guerra clase B. Una combinación intragable de solemnidad con banalidad.

**Los Taviani cabalgan de nuevo.** Basada en la novela romántica de Goethe, *Las afinidades electivas* de los hermanos Taviani fue la que menos gustó al público de las películas en competencia. Curiosamente, sí les gustó en forma casi unánime a los críticos argentinos. En cambio, Stagnaro, Martínez Suárez y Javier Garrido, con los que discutimos varias veces al respecto, la odiaron fervientemente. Mientras tanto, el distribuidor uruguayo-español Walter Achougar gritaba en el hall del cine que era una vergüenza que hubieran traído esa película al festival. Creo que la razón está en este caso claramente del lado de nuestros colegas y compatriotas presentes en Gramado. La película cuenta una tragedia fascinante con el aplomo y la solvencia que corresponde a gente que ha pensado cómo se hacen las películas. Tiene, además, el primer uso con sentido estético que yo



*Cuestión de fe*

recuerde de la steadycam. Los movimientos de este aparato tienen algo de líquido, y se los aprovecha para ponerlos en consonancia con una textura acuática que arranca en la magistral secuencia de títulos. No entiendo por qué no les gusta a los que no les gusta. Tal vez porque el cine haya caído definitivamente bajo el signo de la impaciencia disfrazada de exigencias de suspenso y sorpresas que cierto estilo europeo clásico no intenta satisfacer. Es más. A los personajes de *Las afinidades electivas* les pasan cosas que prolongan nuestra experiencia. Esa gente siente de una manera que es ajena a nuestra conducta pero que reconocemos como en un rincón olvidado. A riesgo de ser un poco obvio, y para usar una cursilería que la publicidad aplica a películas como *Memorias de Antonia*, hay algo aquí de “lección de vida”, en el sentido de una ampliación de nuestro registro cognitivo. No puedo menos que traducir el rechazo a la película de los Taviani como una declaración enfática que dice: “no me vengan con estas cosas que yo sé cómo es el mundo”. Ese sentimiento es el que

interpreta *Memorias de Antonia*, cuyas lecciones son sobre lo que ya se sabe, mientras que el arte huye como de la peste de la práctica de ratificar lugares comunes.

**Despedida.** El premio a la mejor película fue para *Guantanamera* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío y esto habrá sonado a algunos como una concesión póstuma. Cuando Pastor Vega, director cubano y miembro del jurado, recordó a Gutiérrez Alea antes de la proyección, tuve una sensación molesta. Vega dijo que Titón (así se lo conocía) había inventado el cine cubano, que había sido “el primero de todos nosotros”. Que antes de él las películas eran comerciales, pasatistas y banales y luego se hicieron profundas y artísticas. Yo no había visto *Guantanamera* pero se me ocurría que el hombre que había hecho *Memorias del subdesarrollo* debía ser un artista de gran sensibilidad y, como tal, muy poco propicio para ser usado para un discurso que descalificaba en bloque a todo el cine cubano anterior a la revolución y convalidaba implícitamente todo el posterior. El cine de cualquier país no puede ser un asunto tan sencillo. Días después, cuando Carlos Cruz (que también recibió el premio del jurado al mejor actor) subió al escenario para recibir en nombre de la película el premio de la crítica (con mi voto a favor incluido) dijo: “agradezco a los críticos por premiar una película crítica”. Pero *Guantanamera* es algo bien distinto de una película crítica, de una road movie popular que se pasea

superficie amable de la historia de amor, el retrato de costumbres y de problemas sociales, discurre una terrible batalla cuyas manifestaciones externas y contradictorias son la disciplina y el sarcasmo. Y un humor negro que comenta con sordina esa batalla subterránea que hace por fin el espanto inocultable. Gutiérrez Alea fue uno de los pocos grandes del cine latinoamericano y *Guantanamera* consume casi en secreto la dimensión trágica de su obra.

**Portugueses.** Una película portuguesa que no vi, *Cinco días, cinco noches* del veterano José Fonseca e Costa, ganó los premios a mejor fotografía y mejor música. Otra película portuguesa, *La comedia de Dios* de João César Monteiro que se exhibió fuera de competencia y que comentamos en el número 51, despertó una admiración encendida en todos los que la vieron. Detalle curioso: los brasileños entienden el portugués que se habla en Portugal casi tan poco como nosotros.

**Vuelta a casa.** Nombré varias veces a Juan Bautista (Elio) Stagnaro. A su don de gentes y a esta excursión al Norte debo agradecerle una nueva perspectiva personal sobre nuestra relación con el cine argentino. Stagnaro, cuyo cine no he defendido precisamente en estas páginas, demostró un espíritu de diálogo y un respeto por nuestro trabajo que nos alegró profundamente y que merece un



*Como nascem os anjos*



*Mi último hombre*

por el territorio geográfico y político de Cuba y explota el éxito de *Fresa y chocolate* como se suele decir por ahí. *Guantanamera* es, en cambio, el emotivo y doloroso testamento de un cineasta. No son las ambiciones de un burócrata ni los deseos de libertad y bienestar de los cubanos el tema de *Guantanamera* sino la muerte. Llena de cadáveres y entierros, la muerte recorre la película y no podemos dejar de pensar que su director estaba gravemente enfermo y que se enfrentaba cinematográficamente con su terrible situación. El tratamiento que Gutiérrez Alea hace del tema es desgarrador. Mientras despliega una enorme ternura por sus personajes, utiliza una leyenda afrocubana cuya moraleja es la necesidad y la justicia de la muerte. La moraleja es falsa. Nadie quiere morir y la película lo demuestra. Pero la muerte como medida justa y necesaria es la última metáfora de la razón de Estado. Si la moraleja es falsa, la referencia del artista a su tensión con la razón de Estado es verdadera: esa tensión lo acompañó durante mucho tiempo. Así, bajo la

respeto equivalente. La comunidad cinematográfica argentina parece, en relación con la de Brasil, mucho más mezquina y provinciana (como tantos otros lugares de la vida argentina). Pero hay muchos temas pendientes y demasiadas incógnitas en el futuro del cine argentino como para que quienes hacen las películas y quienes las comentan supongan que la relación recíproca deba ser de complacencia o de enemistad. Desde Gramado el porvenir se vio muy tormentoso pero acaso más solidario. Porque aunque parezca extravagante y contrario a las leyes del periodismo, nuestro objetivo no es tener más lectores sino mejores películas.

**Continuará** en el próximo número la cobertura de lo que vimos y hablamos en esta semana de agosto en Brasil. Nos ocuparemos de la mencionada explosión cinematográfica brasileña así como de sus encrucijadas estéticas y también de una película que me pareció formidable: *Como nascem os anjos* de Murilo Salles. ■

Vuelve la crónica mundana

# La vida secreta del festival

por Flavia de la Fuente

Gramado es una ciudad tipo alpina (sin Alpes), situada sobre una sierra a 888 metros de altura y a una hora y media de micro de Porto Alegre. Es el lugar de invierno de los brasileños, algo así como el Bariloche de Brasil. Alguna vez cayó una nevada y hay postales que testimonian el evento. Como la peculiaridad del lugar es el frío, la mascota del 24º Festival de Gramado es un gigantesco y simpático muñeco de nieve que toma mate. Porque en Gramado el deporte nacional parece ser el mate. Los paseantes recorren la ciudad con sus termos y enormes mates rellenos de una yerba de un verde intenso y brillante. Pero no solo los mates son enormes. La gente también: Gramado está invadido por gigantescas rubias de más de un metro ochenta. Y, volviendo a las comidas, también se come chocolate (hay varias fábricas de chocolate artesanal y más rubias de piernas largas que los regalan por doquier), fondue, el clásico espeto corrido y, lo más importante para los que andábamos cortos de presupuesto, se come por kilo. Hay restaurantes en donde uno se sirve lo que quiere de una mesa de comidas y paga en proporción a lo que pesa el plato. Lo que no parece haber en Gramado son negros, ni pobres. Los únicos negros eran actores, directores o periodistas invitados al festival. Gramado es un lugar ideal para ir a descansar una semanita (tiene una hotelería impresionante), respirar aire puro, gozar del cielo diáfano o de la espesa niebla, de la lluvia, del frío o del calor. Pero si algo no hicimos en esta ciudad tan propicia para el noble arte del ocio (que es el que más nos gusta practicar, ya que somos o éramos especialistas) fue relajarnos y gozar. Con Quintín nunca habíamos ido a un festival competitivo de cine. Los primeros días no notaba ninguna diferencia con los festivales anteriores. Como siempre, la rutina era dura. Levantarse a la mañana para ir a hacer relaciones públicas o entrevistas al Hotel Serrano, en donde estaba el centro de prensa. Ya esto solo no era nada fácil. El festival contaba con 400 periodistas, en su gran mayoría brasileños. Llegábamos al

Hotel Serrano y no conocíamos a nadie ni nadie nos conocía a nosotros. Si no hubiese sido por la ayuda de Tuió Becker (periodista de Porto Alegre) y de Víctor Benítez (editor argentino de videos y representante del festival en la Argentina), nos habríamos vuelto sin conocer a nadie. Quintín y yo vivimos esos días obsesionados por difundir la revista y por traer material interesante de nuestra visita a Brasil. La gente desfilaba a mil kilómetros por hora ante nuestros ojos, muchos con los que concertábamos citas nos clavaban, otros directamente nos ignoraban. Eran horas y horas de estar parados sin lograr hacer nada en concreto. Bah, Quintín estaba parado. Siempre nervioso y caminando mientras yo agonizaba tirada en los cómodos sillones del stand de la Aseguradora Hamburgo en donde había café y agua mineral gratis proporcionados por una rubia que me llevaba tres cabezas. Desde mi sillón miraba a Quintín ir y venir. Sentíamos que el tiempo corría, que se iban los días y el pescado sin vender: ni buen trabajo ni buenas vacaciones. Por suerte o, mejor dicho, gracias a la obstinación de Quintín (yo al final abandoné por prescripción médica), logramos hacer las notas que nos habíamos propuesto y presentamos *El Amante* a una cantidad razonable de personas. Continuando con la descripción de la vida festivalera, a las 15 hs. había una proyección de un clásico brasileño o de alguna película fuera de competencia y, a las 19 hs., la función de exhibición de los films en competencia, dos o tres por noche, más varios cortometrajes brasileños. Y a eso de la una de la mañana (con suerte) cena con los amigos hasta altas horas de la madrugada.

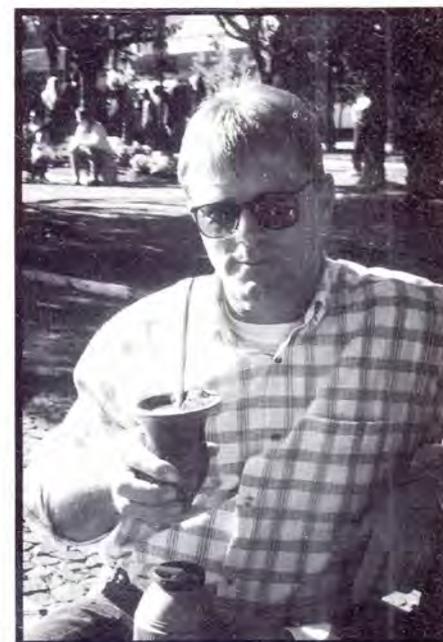
**La estrella.** Faye Dunaway (según el amigo Tarruella, Runaway) vino por tres días al festival. El primer día, cuando se daba *Casas de fuego*, la función comenzó dos horas más tarde porque llovía y nuestra diva no quería que se le arruinase el peinado. También cuentan que cobró 40.000 dólares por asistir al festival, que



Victor Benítez en Kilo por kilo



Muñeco de nieve tomando mate flúo



Gaúcho tomando mate flúo

exigió un microondas para su comida vegetariana y que vino con el gato. Además, no dio entrevistas individuales. Solo hubo una conferencia de prensa a la que no pudimos asistir porque aún no habíamos llegado. Pero, pese a todo lo que se pueda decir de los caprichos de la Runaway, hay que reconocer que con *liftings* o con lo que sea estaba realmente exultante. Quintín casi muere por el carisma de esta mujer de 55 años. José Martínez Suárez, presidente del Jurado Internacional, también sucumbió a los encantos de la diva.

**Las cenas.** Martínez Suárez no cenaba. Se iba a dormir temprano y sin comer. En cambio, el resto de la delegación rioplatense le dio duro al diente y a la charla. Siempre cenamos con nuestro amigo Alejandro Lingenti (Telam), el reportero entusiasta, que es un pibe de 28 años capaz de animar cualquier conversación. La mezcla de audacia, inocencia y deseos de aprender de Lingenti hace que las charlas sean siempre interesantes e interminables. Cenamos un par de veces con los colegas uruguayos Jelinek y Sanjurjo. Sanjurjo es todo un personaje. No para de hablar. Además nos confesó que padecía de una enfermedad. Que no podía evitar garronear todo lo que se le presentaba. Así es cómo tomaba cervezas o cocas sin tener sed en el stand de Antartica, tenía quinientos gorritos que regalaba no sé quién y sufría de un ataque al hígado por todo el chocolate ingerido. Quintín, que es un malvado, lo torturó con *El Amante*. Sanjurjo le pedía los últimos números de la revista y Q., que conocía sus mañas, le dio uno recién la última noche. También comimos varias veces con la familia Stagnaro. Juan Bautista se quedó, junto con su mujer, durante todo el festival para acompañar a su película y me dio mucha pena y también me pareció una injusticia que su film no ganara ningún Kikito (pequeño monstruito inspirado en una deidad solar, ver carátula). Casi parecía a propósito. Saltando a la generación juvenil también pasaron por las mesas Bruno Stagnaro y Lucrecia Martel (no formularon declaraciones) que estaban representando a *Historias breves*, que no fue muy bien recibida en Brasil. Y quién más... Los amigos bolivianos Loayza y García que son unos fenómenos a la hora de chupar, morfar y divertirse. También andaba por ahí Daniel López, cordial pero arruinado por sus problemas de hígado. Los últimos días llegaron otros colegas: Luciano Monteagudo, María Núñez, Paraná Sendrós y Jorge Carnevale (vecino de cabaña o iglú). En fin, éramos una banda que se la pasó nueve noches hablando de cine. Y me olvidaba de Héctor Olivera, que vino a difundir el Festival de Mar del Plata. Con Olivera y toda la troupe cenamos fondue: primero de queso, después bourguignonne y, de postre, de chocolate, en un chalet maravilloso alumbrado solo a velas. La pasamos bárbaro. El momento de más suspenso del festival fue cuando llegó la cuenta. Eran

160 dólares y éramos diez personas. Olivera preguntó si tenían tarjeta con evidentes intenciones de pagar y... ¡los muy desgraciados no tenían! Así que no pagó nada. Habría sido la noche perfecta.

**¡Salimos en el diario!** Nuestro nuevo amigo Tuio escribió en su diario de Porto Alegre (*Zero Hora*): "A los críticos argentinos Flavia y Quintín les gustó mucho el cortometraje *Un hombre serio* y entrevistarán a los realizadores para el próximo número de *El Amante*". Así fue cómo nos enteramos de que iba a salir en nuestra revista una entrevista a estos jóvenes; cumplimos, se la hicimos, pero no va a salir en este número. No se puede hacer todo lo que dicen los diarios.

**Une partie de campagne.** Después de varios días de hacer listas de gente para intentar organizar una excursión por los alrededores, logramos partir a un paseo de dos o tres horas con los amigos Lingenti, Jelinek y Javier Garrido (profesión: asistente de dirección en *Sol de otoño* y asistente personal de Martínez Suárez). Hicimos tantos preparativos que Loayza pensaba que estábamos planeando una gira por el Amazonas. Lo nuestro fue modesto. Visitamos la localidad de Canela y el parque de la Cascada del Caracol en donde hay una caída de agua impresionante de 150 metros. Pero el momento más divertido fue cuando alquilamos unas ridículas lanchitas/bicicletas en el Lago Negro, un lago artificial muy bonito de Gramado. Fueron los únicos 20 minutos de verdadera paz: silencio absoluto salvo el chapoteo de las paletas en el agua y una agradable brisa en el medio del lago en un día de sol radiante. Y después, inmediata y lamentablemente, de vuelta a laburar.

**Kikito a la simpatía.** La ceremonia de entrega de premios del Festival de Gramado era un evento tipo los Oscars, pero en lugar de las conocidas estatuillas se entregan los Kikitos. Alfombra roja a la entrada, miles de cámaras de televisión, estrellas de cine brasileño y de telenovelas. Y muchos fans gritando a la entrada. Yo no logré ver quiénes eran las estrellas, pero parece que había muchas y muy populares debido a los alaridos del público que aguardaba ansioso a la entrada del Palacio del Festival, donde se proyectaban los films. Para mí, uno de los personajes más simpáticos del festival fue José Wilker, el de *Doña Flor y sus dos maridos*. Wilker presentaba las películas. Era como Billy Crystal o Whoopy Goldberg en los Oscars. El texto era rutinario pero el tipo se las ingeniaba para darle vida y gracia a su anodino trabajo. Tanto es así que, sin tener la menor idea de que se trataba de Wilker, Quintín y yo estábamos encantados con el presentador. El colmo fue cuando Martínez Suárez, que tampoco lo había reconocido, nos agradeció la información, porque había estado a punto de acercarse a Wilker para sugerirle que debía dedicarse al cine, que allí tendría el



Tuio Becker



Faye Dunaway



Martínez Suárez no tomando mate



Juan Bautista Stagnaro



Jelinek, Murilo Salles y Quintín

futuro asegurado ya que era una especie de animal cinematográfico. En fin, Wilker me alegró noches de bodrios infames. El solo pensar que al finalizar la tortura aparecería Vadinho para presentar otro bodrio me hacía más soportable la estadía en la sala. Así que una vez más, gracias Wilker por los agradables momentos que nos hiciste pasar.

Pero, sin ninguna duda, el Kikito a la simpatía se lo voy a otorgar a Hiron C. Goidanich, un hombre que tomó dos sabias decisiones en su vida. Una fue cambiarse el nombre por el de Goida, como todo el mundo lo conoce. La segunda fue abandonar la crítica de cine después de 30 años para dedicarse a la organización del festival. Goida, siempre con una sonrisa afectuosa e inusual amabilidad, nos decía que no había vales de comida, que no había transporte para la excursión, que no había... También nos resolvía muchos problemas y se acordaba de cosas insólitas como de conseguirme la entrada que me faltaba para ingresar a la fiesta. Pero hiciera lo que hiciera, el hecho es que es imposible enojarse con Goida, el hombre de la sonrisa franca e imperturbable. Pero lo que definitivamente inclinó mi votación fueron sus piropos: Goida me dio el Kikito a los mejores ojos del festival. ¿A cuántas les dirá lo mismo?

**Cuestión de fe.** Otra nota alegre del festival fue reencontrarse con el amigo boliviano Marcos Loayza, el director de *Cuestión de fe*. Esta vez, Loayza estaba acompañado por Oscar García, el músico de su película, un loco con pinta de hippie, gurú y manosanta, que tiene un sentido del humor muy particular. Bueno, la cosa es que allí nos enteramos de que estaban estrenando *Cuestión de fe* en Jujuy y Salta. Con tanto empeño y creatividad seguro que van a conseguir algo, ya que hasta el momento en Buenos Aires no lograron que ningún distribuidor ni siquiera se interesara por ver el video de su excelente película.

**La mesa redonda.** Alejandro Lingenti, el reportero entusiasta, tuvo la iniciativa de organizar una mesa redonda con los directores de la muestra internacional presentes en el festival. Asistieron a la mesa redonda Stagnaro, Loayza, Tatiana Gaviola, Gabriel Retes y José Novoa. En los próximos números de *El Amante* va a salir publicado el debate que se produjo sobre el cine latinoamericano. Si bien la consigna era hablar de estética, como ya es habitual, se terminó hablando de producción. Pero el hecho inatingente de la jornada lo aportó Gabriel Retes cuando, no sé bien a cuento de qué, le dijo a Quintín que su crítica era lo más duro que le habían escrito en su vida sobre una de sus películas. Además, apuntó que la función de la crítica debería ser acompañar y estimular el cine latinoamericano y no destruirlo. Quintín se abstuvo de contestarle. Yo hallábame muda y muerta de miedo. Por suerte tomaron la palabra Stagnaro y Loayza, que defendieron la

necesidad de una crítica independiente y no complaciente por el bien del cine. A raíz de estas declaraciones públicas de Retes, Quintín le propuso hacerle una entrevista. Me pareció muy interesante la idea del enfrentamiento entre el director ofendido y el crítico. Aunque confieso que fue una de las conversaciones más violentas que recuerde. Temí que se produjera la muerte del crítico por la ira del director de cine.

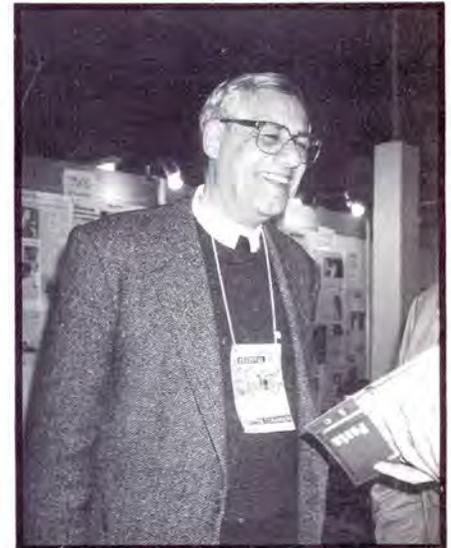
**La competencia.** Mientras pasaban los días íbamos tomando conciencia del clima de competencia. Loayza sabía que no tenía chance, así que no se hacía problema. Retes tenía miedo de la película de los Taviani, pero cuando la vio ya se sintió ganador. Además del premio del jurado, había también un premio de la crítica. Eramos unos 25 críticos, unos diez rioplatenses y el resto brasileños. En la votación de la muestra internacional la cosa estuvo peleada entre *Sicario* y *Guantanamo*. Pero, como el método era con segunda vuelta, en esta última ganó por lejos la película de Gutiérrez Alea. Sobre lo que había más presión fue sobre el cine brasileño. Finalmente, tras varias votaciones complicadas, ganó *Como nascem os anjos*.

La noche de los premios fue muy inquietante. *Guantanamo* ganó como mejor película. Y eso es lo único que me dejó contenta ya que en una segunda visión me pareció una película muy interesante. La necesidad de acercarse a la muerte de Gutiérrez Alea, de exorcizarla con su película me resultó escalofriante. La presencia constante de ataúdes, como para ir acostumbrándose; la narración en off sobre el origen y la necesidad de la muerte, para consolar; la ligereza con que mata a los dos personajes más queribles de la película, para atenuar el sentido trágico de la muerte. En fin, le terminé encontrando más cosas que en la primera visión en Buenos Aires.

**Las fiestas.** Hubo una fiesta de apertura en la que casi muero de claustrofobia. Había unas 100.000 personas en un salón con reflectores y música a todo volumen. Yo me puse contra una pared y resistí heroicamente mientras los buenos de Lingenti y Benítez me alcanzaban comida a mi refugio. La última fiesta estuvo más agradable. En realidad, porque no fuimos. Mejor dicho, fuimos a eso de las tres de la mañana para despedirnos de nuestros amigos bolivianos y de Lingenti, que se iba para Montevideo. Allí pudimos charlar y cholelear tranquilos. Les saqué fotos a Oscar y a Marcos con Ana Torrent. Marcos me sacó fotos con Wilker. Nos abrazamos con la mujer de Retes, que estaba feliz de su triunfo. Y esto fue todo, amigos. Después, a hacer las valijas a la Pousada das Flores y a dormir una horita antes de emprender el regreso a Buenos Aires. La cronista mundana seguirá con sus notas sobre los ricos y famosos en el próximo festival. ■



Paraná Sendros, Luciano Monteagudo, Daniel Lopez y Maria Nuñez



Goida, ganador del Kikito a la simpatía



Lingenti, Wilker y Flavia



Gabriel Retes



Marcos Loayza, Ana Torrent y Oscar Garcia

# El camino crítico

*El nombre de Alan Pauls, escritor, guionista, docente, crítico y periodista que ha transitado por los medios escritos, la radio y la televisión, atraviesa la cultura argentina de los últimos años.*

*En esta entrevista revisa algunos de esos mundos a la luz de su contradictoria participación.*

## **Contáanos tu vida sintéticamente. Cinematográfica, literaria.**

Básicamente, soy lo que soy ahora desde hace muchos años. Entre los diez y los doce ya estaban estas dos pasiones —la literatura y el cine— diría que instaladas. Empecé a escribir en esa época, con seriedad y con una especie de conciencia de lo que significaba escribir. Y era una especie de espectador voraz y frenético de cine. Después, la literatura se empezó a convertir en algo especializado mucho antes que el cine. A medida que iba escribiendo la reflexión sobre la literatura empezó a convertirse en una pasión casi tan absorbente como la escritura misma.

## **¿Estás hablando de los 10 a los 12 años?**

De los 10 hasta los 17, 18 años. Los años de formación. Después pasó una cosa muy rara: descubrí lo que en esa época se llamaba la semiología a través del cine. Más o menos en el 75. En la biblioteca del colegio adonde iba encontré una colección de revistas de guiones. En vez de transcribir el guión de la película, reproducían la película fotograma por fotograma, plano por plano. Mientras veías eso los tipos hacían una especie de análisis, bastante primitivo, brutal...

Entonces empecé a encontrar el placer de cortar las películas, de descomponerlas, de explorar su construcción. Eso fue como una especie de veneno que se me inculó con esa lectura y que después pasó automáticamente a la literatura. Nunca más volví a interesarme por la semiología cinematográfica. En cambio, me dediqué mucho a la teoría literaria, que fue parte de mi trabajo durante mucho tiempo. Incluso fui profesor de teoría literaria en la facultad durante cinco años, escribí ensayos, etc. Y cada tanto, para descansar un poco de esa especie de efervescencia teórica sobre la literatura, leía ensayos sobre cine. Pero con menos escrúpulo científico. En ese momento pensaba —obviamente era un pensamiento de época— que para trabajar en teoría literaria o para reflexionar sobre la literatura, había que estar formado en lingüística, en psicoanálisis lacaniano, etc. Con el cine tenía menos obligaciones, menos responsabilidades, y podía leer cosas muy heterogéneas, entonces ahí podían mezclarse

Bazin o *Cahiers du cinéma* con materiales que, en relación con la literatura, me parecían casi vulgares, como biografías o historias y toda la tradición crítica norteamericana de cine, que es mucho más antiteórica. En ese momento empecé a trabajar en las dos cosas al mismo tiempo. Me interesaban cosas como las relaciones entre la literatura y el cine, los escritores que tenían relación con el cine, los cineastas que tenían una relación muy fuerte con la literatura, que habían trabajado con escritores. Y en el 82 Mario Sabato me llama para inventar la revista *Cine Libre*. En los últimos años de la dictadura no había revistas de cine, o las revistas que aparecían duraban un número y se iban. En ese momento, la única figura que me parecía respetable en el campo de la crítica de cine argentino era Angel Faretta, con quien podía disentir, incluso me parece que disiento hoy, pero me parecía que su relación con el cine era totalmente inexistente para el resto de la gente del medio. Cuando Faretta escribía se notaba que sin el cine ese tipo se moría, había algo que era realmente muy conmovedor y muy estimulante. Había una especie de gesto en él, creo que es alguien que sostuvo un gesto crítico casi suicida; de hecho creo que está totalmente recluso escribiendo una especie de inmensa teoría del cine.

## **Hace dos días le hice una entrevista a Martín Rejtman y apareció el nombre de Faretta como alguien que lo había influido. Al parecer a mucha gente le pasó lo mismo.**

Lo bueno de Faretta, lo genial de Faretta, algo que para mí solo tienen los grandes escritores o los artistas importantes, es que producen una influencia totalmente oblicua. Te influyen incluso cuando te estás peleando con ellos, hasta cuando los tratás de ridículos. Hay algo que es mucho más importante que lo que hacen y es el gesto que imponen. Me parece que en ese sentido a mí me gustó Faretta siempre y por ahí también a Martín. También era una época de una orfandad monstruosa. Estaba Faretta, algunos discípulos suyos que eran muy pobres, y después no sé, gente a la que le gustaba el cine, que venía de otro lugar.

Entonces aparece la idea de esa revista que a mí me interesó porque pensé que ahí podía escribir de un modo más regular.

## **A los 12 años ya tenías un programa de lecturas. ¿Con el cine te pasó lo mismo?**

Algo parecido. A partir de los doce dejo de ser un espectador salvaje y empiezo a mirar y a leer tratando de pensar al mismo tiempo qué quiere decir leer, qué quiere decir mirar, qué películas te ayudan a mirar mejor ciertas cosas, empiezo a tener cierta discriminación. Mi vida era eso. No hacía otra cosa. Todo lo demás me parecía completamente accesorio. Era una persona más bien reclusa, me gustaba mucho estar solo y esas eran cosas que podía hacer solo. Eran todas prácticas que me permitían estar en paz, que me permitían fingir cierta concentración para que no me hincharan las pelotas: nadie golpeaba a mi puerta que era lo que yo quería. Y todo lo que después me interesó en el mundo, me interesó a través de eso.

## **Volvamos a *Cine Libre*.**

A fines de los setenta empecé a trabajar en publicidad, hacía traducciones, después trabajé en algunas revistas que eran como *house organs* de empresas. Entonces apareció Mario y me llamó para ofrecerme esto. Mirá, me dijo, quiero sacar una revista de cine. Yo dije "bueno, genial, largo estos laburos de mierda que tengo y escribo sobre lo que me gusta". Y tenía muchas ideas de pionero, para mí la crítica de cine había desaparecido con la banda de Cozarinsky y compañía, entre fines de los 60 y principios de los 70.

## **¿Y críticos de afuera que tuvieras como referentes?**

Estaba la gente de *Cahiers* básicamente.

## **La época maoísta...**

Antes. Un poco después de los *Cahiers* amarillos y antes de los maoístas. Armamos esta revista que éramos de hecho Mario Sabato y yo. En algún número de *Cine Libre* publicó por primera vez Marcelo Figueras, que en ese momento era un joven militante de la democracia cristiana. Después había gente que mandaba notas de afuera, Mahieu, que estaba en España, Peter Schumann... Vos ponés esa cara y era la cara que yo ponía en ese momento. En ese



momento había una especie de necesidad política muy grande, ni siquiera se planteaba la cuestión de reconstruir el tejido de la crítica de cine, se trataba de ver si una revista podía acompañar de algún modo la víspera de cine argentino que se venía. La gente se empeñaba en alentar y creer que podía existir realmente.

#### ¿Qué cine defendían en ese tiempo?

La idea resulta retrospectivamente casi peronista, en el sentido de que primero tiene que haber algo y después vemos. La idea de la industria, qué sé yo. Yo no estaba de acuerdo con esa idea, sigo sin estar de acuerdo hoy, pero bueno, después de la experiencia de la dictadura, no había revistas... Se suponía que la revista iba a tener el apoyo y el respaldo de los directores de cine, existía la ilusión de que ese apoyo podía representar algún tipo de poder simbólico. Obviamente nunca resultó. Y la idea era que tuviera un lugar la gente que pudiera decir qué película pensaba filmar, hacer crónicas de rodajes. La revista duró seis números y es una revista terriblemente desapareja, aburridísima y tenía como una vocación latinoamericana. Era el peor momento para todo, no había empezado la euforia democrática, la dictadura estaba languideciendo, nadie se atrevía demasiado a hacer nada, todos estaban como expectantes, salíamos de la cuestión Malvinas, todo se caía a pedazos pero nadie ponía las manos en el fuego por nada. Entonces la idea era que *había que apoyar*, había que darle voz, que los directores hablaran, se hicieran oír, contaran sus proyectos, etc. La presencia de Peter Schumann en la revista era eso, el alemán que venía a decir "el cine latinoamericano existe". La revista en ese sentido funcionó como una especie de archivo, de puesta al día.

#### Debe haber sido uno de los peores momentos del cine latinoamericano, no se jugaba nadie en ninguna parte.

Era un desastre. Era horroroso. Además, cuando yo pensaba el cine latinoamericano, yo pensaba en Glauber Rocha. Todo lo que veía me parecía muy pobre al lado de Glauber Rocha. Muerto Glauber, era muy difícil... Era un objeto totalmente ilusorio,

tanto el cine latinoamericano como el cine argentino. Pero me di ciertos gustos en esa revista, como el de escribir notas largas. Me acuerdo de haber hecho un reportaje a Babenco, una nota sobre Wenders, que me había gustado mucho. Después me acuerdo de haber hecho crónicas de rodajes de películas abominables, pero me interesaba mucho el género crónica de rodaje. De todos modos me parece que la experiencia sirvió para entrar muy brutalmente al campo de los agentes cinematográficos, conocer a los directores. Y yo tenía un problema en ese momento que era que ya tenía unos caballitos de batalla, y el resto me decepcionaba mucho. Yo decía que Hugo Santiago me parecía un gran director, no Raúl de la Torre, pero tenía que hacer la crónica de rodaje de *Pubis angelical*....

#### Bueno, nadie te mandaba.

Claro... en un momento había fantaseado con la idea de viajar a festivales, de hacer notas afuera. Mario Sabato no era del linaje de Cozarinsky, de Santiago, del linaje que a mí me interesaba sino de otro, mucho más híbrido. Pero igual me parece que fue una experiencia interesante, aun con ese interés un poco pidiado que tienen las cosas que son interesantes porque no hay otras.

#### Ese mundo del cine argentino que descubriste entonces, ¿pensás que se ha mantenido? ¿Hay una cosa que se puede llamar cine argentino?

Creo que ahora es un poco más heterogéneo, hay más recién llegados, hay más advenedizos en el mejor sentido de la palabra, creo que eso por lo menos matiza un poco la homogeneidad antropológica que había.

#### ¿Cómo describirías esa homogeneidad?

Básicamente diría que hay como una ilusión que la funda que es la ilusión del arte. Es muy difícil encontrar un director de cine argentino que no crea que es un artista y, a la vez, la producción que genera esa ilusión está ligada a unas ambiciones puramente cholulas. La gente hace cine para estar en contacto con actores famosos, para viajar... De todos modos es un retrato completamente injusto para mucha gente que forma parte... Pero la ignorancia de los directores de cine argentinos es tremenda.

Comparten la fobia al pensamiento o la fobia a la idea, que la idea es una mala palabra. El adjetivo intelectual aplicado al cine les hacía desenfundar el revólver. Bueno, en ese sentido la Argentina es un país totalmente antiintelectual, pero en el cine era muy flagrante porque estaba esta especie de oposición entre cine visceral o cine de sentimientos y el cine intelectual, cuyos representantes eran justamente los que más me interesaban y ya no estaban en la Argentina.

#### ¿Cómo se produce esa desproporción entre la ambición, el reclamo de pertenecer al campo del arte y las realizaciones concretas?

Me parece que hay algo que se produce con la llamada generación del 60. Antes del 60 eran antiintelectuales pero no se creían nada. Se creía en la industria, era la industria la que producía, la que filmaba. Ahí no había divergencia. En el 60 me parece que aparece la idea del autor, y aparece como un nuevo valor que es obviamente monopolizado y explorado por la vanguardia. Creo que concluido ese movimiento, en el 73, 74, cuando termina toda idea de vanguardia en la Argentina, o por lo menos cuando esa pulsión se ve frenada y abortada, lo que quedó picando fue un resto de las dos cosas, una especie de residuo de autoría, algo que era prestigioso y, a la vez, el cadáver exquisito de la industria. Como dos paraísos perdidos. Hay como una camada de cineastas que son los tipos que empiezan a filmar a principios de los 70, que son el depósito de esos residuos. Por ahí eso es una idea malpensada.

#### Tipos que no son de la industria ni tienen la habilidad de un tipo acostumbrado a filmar rápido y resolver.

Sin ninguna de las categorías ni esas destrezas artesanales como pueden ser los géneros. Desaparece el cine de género, o el cine de género pasa a ser las películas de Porcel y Olmedo, se crean esos géneros totalmente aberrantes, como los parapoliciales, las películas de Carlitos Balá, pero qué sé yo... La idea de género como máquina de producir productos desaparece, el único que retoma eso es Arístarain, que es

justamente alguien formado en un archivo y en una constelación completamente no argentina, al menos que uno piense en Fregonese, o gente así, pero es alguien que no tiene que ver con esto, para nada. Sigue siendo en ese sentido una *rara avis*.

### ¿Cómo empieza tu trabajo de guionista?

En ese momento, en el 82, Calcagno me llama para escribir *Los enemigos*, que fue mi primer guión. El había hecho una película anterior con Favio, que se llamaba *Fuiste mía un verano*, que era de esas películas que los directores de cine "serios" hacían. Pero había ido mal esa película porque Favio no estaba en la cúspide de su carrera. Recuerdo que en ese momento el mundo del cine argentino era muy raro. Mientras yo escribía el guión de *Los enemigos* solo me acuerdo de dos personas con las que pude hablar de cine, de lo que estaba escribiendo. Una era Rafael Filippelli que acababa de volver de Méjico... La segunda era Rodrigo Tarruella.

### ¿A Tarruella dónde lo conociste?

Rodrigo me llamó porque trabajaba en *Convicción*, el diario de la Marina, era una excentricidad de la época. Faretta y Tarruella escribían en el diario de la Marina, y él me llamó para hacer una nota sobre la película. Yo lo conocía también de haber leído sus cosas y llegó, precedido por sus anteojos y sus vahos, y estuve con él como dos horas en mi casa hablando de cualquier cosa, nada que ver con la película, hablando de Hitchcock y de Melville. Pero me acuerdo de esas dos personas como las únicas dos personas con las que el diálogo podía resultar algo más que un intercambio de banalidades, y de cuánta plata costó, en qué circuito se va a estrenar.

### ¿Cómo resultó el guión?

A mí me resultó apasionante escribir el guión que, de todos modos, tenía una forma muy literaria. En ese momento yo no tenía las recetas y las fórmulas, los protocolos del guión cinematográfico. Era muy literario en el sentido de que había descripción de estados interiores. Fulano piensa tal cosa... Lo que era nuevo para mí, era que estaba todo escrito en presente, y eso me parecía rarísimo. Porque el presente era un tiempo totalmente no literario o bien de una literatura, una vanguardia ya vieja, que era el *nouveau roman*, una literatura muy cinematográfica justamente. Me acuerdo de que me producía una enorme perplejidad estar escribiendo en presente lo que hacía un personaje y me daba cuenta de que el tiempo presente era lo que arrastraba cada una de las frases hacia la imagen a la que tenía que dar lugar. Había como una especie de ilusión de estar viendo lo que se escribía que era muy rara.

### ¿Cómo es esta cosa de escribir guiones vs. escribir literatura?

Encuentro una especie de heterogeneidad total. No hay ni siquiera relaciones de enemistad o de tensión, son cosas completamente diferentes. Quizás el único aspecto en el que pueden compararse es porque los guiones responden al deseo de otro y los libros al deseo propio. Cuando escribo literatura me gusta creer que respondo a un deseo propio y cuando escribo para cine, por lo menos están dos deseos, uno es el del cine y otro es el deseo del

director del momento. Escribir guiones me resulta muy complejo, porque me gustaría escribir guiones para directores que a mí me gustan, y porque me parece que el hecho de haberme interesado mucho por la crítica de cine y por la reflexión sobre el cine, me puso inmediatamente en un lugar especializado. Entonces, cada vez que me llamaba alguien para trabajar, inmediatamente pensaba en las películas que hacía ese tipo. Y en general no me gustaban mucho. En ese sentido el crítico de cine que yo era funcionaba como una especie de cineasta. Ahí había un problema, porque yo siempre tenía la sensación de estar escribiendo algo para alguien cuya obra no terminaba de estimularme o de calentarme, o cuya obra yo no seguía con interés, había algo del deseo que justamente no funcionaba. Porque para mí el deseo tenía que funcionar en términos del cine que ese tipo hacía. Entonces había que adecuarse, si a mí me interesaba ese trabajo...

### Por ejemplo en el caso de esta primera película con Calcagno, *Los enemigos*, él te llama y dice quiero esta historia.

Me parece que la historia la armamos entre los dos. El tenía una especie de célula básica, tenía la idea de trabajar con Ulises Dumont. Eso parece una cosa que condiciona. En cierto sentido sí. Me parece que Ulises es un actor que programa mucho lo que se pueda escribir para él. Como lo contrario de un neutro. Pero me parece que fue realmente un trabajo muy compartido con él.

### ¿Qué reconocés como propio en la película?

La verdad que hace muchos años que no la veo. Me parece que, superada una instancia de insatisfacción total, que es lo que siempre suele pasarme cuando veo lo que escribí para cine, tiendo a tener un recuerdo de una película interesante. Como una especie de experimento, fallido pero que tenía algo interesante, tenía una oscuridad que me parecía interesante.

### Una negrura...

Como algo medio podrido, una película muy depresiva, y pese a que la película también era muy enfática en cierto sentido, en la exposición de cierta simbólica política, me parece que había una negrura que era mucho más fuerte que eso y que cuando vi la película dije: "¡qué lástima! No haberse lanzado mucho más de cabeza en esa negrura y haber asordinado un poco todo el resto", que era la parte declamatoria de la película. Pero me parece que era una película que en el sentido de esa oscuridad, de esa putrefacción, tenía algo que estaba muy sincronizado con algo que pasaba en la época. El cine argentino representaba eso de una manera mucho más pornográfica, ingenua, con la ingenuidad de la pornografía, o más sensacionalista. Creo que en esa película hay muchísimos cabos sueltos, que es algo que a mí me interesa en las películas, sobre todo ahora donde pareciera que el ideal de cine es como el cine profesional, el cine high tech, algo como el cine "bien hecho". Cada vez me doy más cuenta de que las películas más interesantes son las películas donde las cosas no cierran, o donde las partes de la película combaten entre sí. Por supuesto que es una cosa muy

riesgosa, puede dar pie a cualquier cosa.

Pero estamos haciendo un ejercicio de retrospectiva. A mí me gusta pensar que en esa película hay muchos cabos sueltos que son lo más interesante de la película.

### Hay uno que es la referencia al cine.

Eso tenía una referencia bastante directa a *La noche americana*, no la idea de que el personaje fuera un extra de cine, sino la idea de alguien que no puede hacer una escena, que era la idea de Valentina Cortese en *La noche americana* cuando no puede abrir la puerta correcta en la escena. Había algo en la película, esa negrura tenía algo que ver —por supuesto me perdonarán todos la inmodestia— con *Taxi Driver*, como una especie de violencia fascista pequenoburguesa, medio lumpen, que era a la vez sexual, artística, política, como una redención. Son las cosas que se me pueden haber ocurrido a mí en ese momento, que era un fanático de *Taxi Driver*. También algo arltiano, como querer salvarse mediante el crimen.

### De todos modos, la mirada de Scorsese sobre el personaje de *Taxi Driver* es mucho más ambigua.

Por supuesto, además hablaba básicamente de la familia, la idea de este personaje totalmente humillado y ofendido que vivía bajo el peso de una madre dictatorial, con un padre muerto, que en algún momento exhumaba su uniforme. La idea del Edipo está además. Había algo como psicológico que en la película no me gustó pero sin duda yo lo escribí. Pero bueno, dejaba restos, tenía un resto la película, y eso me parece que es interesante. Puesta en su contexto hay algo que aparece en la película que en ese momento era un poco repugnante, producía un cierto rechazo. Así que bueno, esa fue la primera experiencia como guionista, que fue contemporánea de *Cine Libre*.

### Y después qué...

Yo seguía escribiendo crítica de cine, escribía mucho en *El Porteño*. Escribí en *Tiempo Argentino*, y en el 84 y 85 seguía saliendo, empecé a escribir en *Humor*.

### Después vino la televisión.

En el 84 empiezo a hacer en el Canal 13 (los miércoles a las once y media de la noche) *Cinegrafía*, con Daniel Guebel y Marcelo Figueras. Eso duró seis meses. Era un programa de media hora en el que pasábamos cortos, videos, era un disparate absoluto, nadie había hecho televisión, no había jóvenes en televisión en esa época y era un espacio completamente marginal. Ese fue mi desembarco en la tele. A raíz del programa, del desparpajo juvenil del programa, Cascioli nos llama a los tres a escribir en *Humor*. Ahí empecé a escribir todas las quincenas, hacía crítica de cine básicamente, pero también hacía crítica de teatro y cada tanto, una vez por mes, notas más grandes, sobre fenómenos, qué sé yo, una nota sobre el cine gay.

### ¿Cómo te definirías como crítico?

En ese momento yo era absolutamente arrogante, era arrogante no necesariamente como un defecto. Iba muy al choque, me parecía que ser crítico era elegir ir al choque. Y sobre todo ir al choque del sentido común, del sentido común de la crítica cinematográfica, del sentido común de las películas, del sentido común que produce el

cine, y del sentido común del gusto. Entonces, la arrogancia tenía por un lado una especie de ademán cortante, de descalificación: establecer jerarquías, establecer prioridades de valores, y por otro lado tenía una cierta inflexión pedagógica. No me hacía muchas ilusiones al respecto pero me parecía que la crítica podía llegar a ser una manera de enseñar a mirar. Y me parecía que esa didáctica tenía que ser hecha con violencia. Entrar con la espada. Y además había que pensar que en ese momento los críticos de cine eran transcritores de gacetillas. El estado de la crítica cinematográfica era patético. Era un páramo atroz. Y cuando surgió el nuevo cine argentino mucho peor, porque ahí apareció esa especie de complacencia inmundada, como la imposición de un nuevo sentido común, de un sentido común atroz, falazmente político. Después empecé con una especie de rara carrera televisiva, a partir de *Cinegrafía*. Después en el 85 nos llamó Pepe Eliashev a los tres (éramos como la sagrada trinidad en ese momento) para trabajar como periodistas, ya no como críticos de cine, en un programa que se llamaba *Cable a tierra*. Y después no sé, en el 87 me llamó Badía para trabajar como crítico de cine en *Badía y compañía*.

**¿Y cuando presentabas las películas en Canal 9?**

Eso fue lo último. Fue la exitosa agonía. **En esa época no se suponía que hubiera crítica de cine en televisión.** Si los críticos de cine en la prensa gráfica eran totalmente nulos, en la tele eran peores. La crítica de cine no estaba desligada de la idea de Catalina Dlugui haciendo chimentos. La televisión servía para promocionar las películas y la crítica era como una instancia publicitaria, promocional. Estaban Luis Pedro Toni, Jacobson, Di Núbila, que eran los portavoces de la película. Entonces empecé ahí tratando de detener las imágenes. Como tenía los materiales de las distribuidoras, que eran colas de un minuto de las películas, yo decía: "lo que diga tiene que tener exactamente la velocidad contraria a lo que la gente va a ver". Entonces mi política era esa, detener, volver las cosas lentas, que hubiera una idea por crítica. Yo no tenía intervenciones de más de tres o cuatro minutos. Incluso a veces tenía que hablar sobre la película. Entonces yo sabía que tenía un minuto para hablar y me daba esa regla, una idea por película.

**Eso producía un efecto rarísimo.** Eso producía un efecto muy desconcertante. A la vez, capturado por la necesidad de criaturas extrañas que tiene la televisión, inmediatamente fui colocado en el lugar del que no le gusta nada. Todavía hoy alguno me dice: "¿te gustó alguna película en este fin de semana?" Papel que acepté muy gustoso hasta que en un momento me cansé. Me cansé de una cierta soledad y me di cuenta de las limitaciones que tenía esa intervención, de que yo podía decir todas las cosas brillantes que quisiera o todas las ideas claras que quisiera exponer, pero que contra lo que no se puede combatir en la televisión es contra el contexto. Aun en el caso de Badía, que siempre me dio absoluta libertad para decir lo que se me ocurriera,

incluso cuando a veces hacía una crítica terriblemente dura contra una película cuya distribuidora acababa de anunciar en el programa, incluso en esos casos me decía "vos decí lo que tengas que decir". Aun en ese contexto, con esa condición, me daba cuenta de que si después de que yo trataba de exponer mi idea sobre la película, venía el campeonato de básquet y antes de que yo



dijera mi idea venía la exhibición de gimnasia artística, yo no podía de ningún modo controlar ni el efecto, ni las resonancias ni las derivaciones de lo que yo dijera.

**¿Cómo ves este asunto de la crítica en esta década? De la crítica en general, la intervención que puede tener la crítica.**

Me parece que es más necesaria que nunca, me parece que en ese sentido los 90 tamizaron absolutamente los síndromes de los 80. En ese sentido y en otro sentido no.

**¿Cuál es el síndrome de los 80?**

Hay un pequeño matiz que es interesante, el síndrome de los 80 es la incapacidad de la crítica y el síndrome de los 90 es la inutilidad de la crítica. En los 80 yo tenía fama de depresivo, de amargado, pero en realidad cuando yo hablaba mal de una película solo sentía una especie de fervor y de efervescencia y de pasión, la misma que sentía cuando hablaba bien de una película. Para mí hablar mal de una película era hablar bien del cine, y de algo no me pueden acusar que es de no tener pasión. Hoy la crítica es considerada inútil, pero al mismo tiempo me doy cuenta de que hay muchos más espacios de crítica, por lo menos en el cine. Quiero decir, en los 80 una revista como *El Amante* o una revista como *Film* eran totalmente impensables. Y es más impensable aun que esas revistas y que esa función crítica tengan incluso cierto éxito de transmisión de un discurso. No sé cuánto venden ustedes ni sé cuánto vende *Film*, pero sé que la gente lee esas revistas, por lo menos la gente que potencialmente tiene algún tipo de interés en el campo cinematográfico y que no son, por supuesto, los que están instalados dentro de la cinematografía. Entonces me parece que eso es un síndrome raro, nuevo. En los 90 empieza a haber un tipo de opinión cinematográfica que era totalmente impensable en la década pasada.

**Vos hablabas de que lo que se le pide a la crítica es acompañar.**

La demanda es esa, que la crítica acompañe. Es la idea del crítico como publicista.

**Pero en los 80 los tipos que escribían no gozaban.**

Ahora me parece que lo que hay es el goce de la inutilidad de la crítica. No hay mala

conciencia, hay buena conciencia. Es como si la inutilidad de la crítica hubiera encontrado en la publicidad su justificación.

**Es un poco aterrador.**

Es más aterrador, porque antes había una incompetencia total y ahora hay una inutilidad con una especie de plus de goce.

**Vos nombraste a Figueras, me parece que Figueras es un tipo que ha**



**encontrado ese lugar.**

A mí me parece que Marcelo ahora funciona como una especie de modernizador de la prensa masiva cinematográfica. La marca de él en *Clarín* es muy fuerte. Me doy cuenta de que la marca de él es la marca de la prensa cinematográfica que él consume, que es *Premiere*. Entonces para un diario como *Clarín*, la introducción de ese esquema periodístico en relación con el espectáculo es modernizadora. Ahora, a mí la verdad *Premiere* me parece una chotada.

**Acá uno llega a hablar de una cosa muy central de los 90, una especie de modernidad reaccionaria.**

Exactamente. Una especie de neofronidismo, la idea de una cierta modernidad de opinión, de cierto contagio con esquemas extranjeros. El modelo es siempre norteamericano, porque la prensa europea siempre es más lenta, siempre es menos divertida, siempre es más reflexiva, siempre es más tirapálidas que la prensa norteamericana. En ese campo, en el campo del espectáculo está esa especie de ímpetu modernizador, que funciona como una novedad y a la vez delata sus límites muy rápidamente. El nivel de las críticas de cine puntuales de películas en *Clarín* no es mejor ahora que hace diez años. Pero, por ejemplo, aparecen esas notas como "Cuánto cuesta fornicar en primer plano en cine". Entonces, mapa de películas norteamericanas, cuánto cobró Demi Moore, cuánto cobró Sharon Stone por mostrar la concha, armado con cuadritos, con cachets, una especie de idea infográfica de periodismo, rápido, juntando cosas, conectando fenómenos.

**Es mucho más informada que en los 80.**

Sí, es como si en *Clarín* hubieran puesto fax, como si el suplemento de espectáculos de *Clarín* de repente tuviera un fax o un módem y entonces tienen la última revista *Premiere*. Pero es eso, ese es el horizonte, es lo que se puede esperar también.

**La del 80 era anacrónica.**

En el 80 la Argentina no estaba en ningún lugar.

**Ahora es la supuesta Argentina del primer mundo, o sea que hay una crítica del primer mundo.**

Sí, y es una crítica completamente dictada por los grandes de la industria. Incluso

cuando ahora en "Espectáculos" en *Clarín* tienen cabida los que no son de la industria, eso es como una conquista de la industria, no de los independientes. La industria decide... buéh... como la televisión cuando dice "vamos a incorporar a este loquito a ver si renueva un poco el aire de esta pantalla, probemos darle quince minutos a las once de la noche". El mismo criterio.

**Cambiando bruscamente de tema, en los 80 vos perteneciste al famoso grupo Shangai, algo asociado a la idea de una generación nueva de intelectuales o artistas, que coincide con el período de Alfonsín. Vos hablabas de la soledad del crítico pero sin embargo vos tenías un grupo.**

Curiosamente, ninguno de los integrantes de ese grupo tenía un interés en el cine, en ese sentido decía que podía sentirme relativamente acompañado o cómplice de una banda de gente que trabajaba en literatura, pero no tenía esa misma sensación ni esa misma familia en el campo del cine. Con el cine tenía relaciones, amigos, gente con la que podía hablar: Filippelli, mi hermano, Fischerman, en algún momento Raúl Beceyro, pero no había ningún lazo social, había afinidades totalmente afectivas, intelectuales, artísticas, pero que no construían ningún lazo social. En cambio con Shangai había si querés una especie de desgracia común. Yo la verdad es que no tengo ninguna experiencia del todo consistente del llamado grupo Shangai salvo por la revista *Babel*, que fue quizá como el coágulo de eso y también su desmoronamiento. Me parece que si hubo alguna vez algo llamado grupo Shangai, sus efectos y sus zarpazos aparecieron ahí. En un sentido estaba bastante acotado al mundo libresco y al mundo intelectual. Pero me parece que básicamente el grupo Shangai es como un hijo bobo de cierta marca de esta generación, de mi generación, que es la no pertenencia absoluta a nada. Nosotros no éramos psicobolches pero éramos izquierdistas, no éramos modernos, porque no íbamos a desfiles de moda ni íbamos a Bolivia, como había que ir, pero nos parecía entender de qué se trataba la modernidad: podíamos hablar sobre Bolivia, sin haber ido, podíamos hablar de la moda sin haberla visto, entonces escribíamos y confiábamos en lo que escribíamos. Esa era tal vez la única certeza que teníamos, que ahí había como un territorio de posibilidades y un lugar donde podíamos ser fuertes, quiero decir, hacer otra cosa que quejarse y no resentirnos. Escribiendo podíamos eludir el resentimiento, podíamos afirmar algún tipo de cosa. Y a la vez conocíamos y coincidíamos en escribir o hacer cine o hacer cualquier tipo de práctica artística, que implica alguna clase de relación bastante mediada u oblicua con el mundo social, con lo político. Creo que el único interés del grupo Shangai era poner en evidencia ese síntoma. Había un grupo de gente que ocupaba todo el tiempo esa especie de posición fronteriza difícil de asir, difícil de clasificar. Algunos decían que éramos dandys, otros decían que éramos modernos. Todo era una especie de puro efecto de descolocamiento, que yo reconozco como tal y

que incluso reivindicó. Así que me parece que sobre todo había como una especie de desconcierto.

**Un desconcierto que tenía que ver con que era una generación de intelectuales escritores periodistas.**

Probablemente también lo que resultaba un poco molesto era que al mismo tiempo había una relación con los medios.

**Por primera vez.**

Qué sé yo, Dorio y Martín Caparrós eran gente a la que le interesaban mucho los medios, mucho más que a mí. De hecho ellos inventaron *Babel* y la hicieron. Mientras tanto yo estaba en la tele, escribía en *El Periodista*, en *Humor*. Se creía que "estos iban a ser los que iban a copar los medios", aunque jamás copamos nada. En ese sentido digo también que es como una generación totalmente fracasada. Porque después hubo otra generación que sí lo hizo. Marcelo Figueras es de la generación que lo hizo. Copar los medios significa, por ejemplo, decirle a un medio como *Clarín*:

"muchachos, por qué no modernizamos un poco el suplemento de espectáculos", y él va y lo hace. En cambio, nosotros lo hicimos durante tres o cuatro años en medios diferentes, por supuesto ninguno con la envergadura que tiene el Grupo *Clarín*, y nos sacaron cagando. Al cabo de cuatro años dijeron bueno basta... Recuerdo que incluso alguien alguna vez me dijo: "ustedes tuvieron la posibilidad de tomar el poder y no lo tomaron". Pero nosotros siempre tuvimos, por lo menos yo, una relación completamente intermitente con el poder, en todo caso no buscarlo nunca y cuando viene, aceptar, pero cuando no viene, no buscarlo. Como una cierta histeria si querés, pero también una cierta sagacidad política.

**Me parece que en la época de *Babel* se vivía con naturalidad el hecho de que toda esa gente tenía cierta solvencia y cierta ambición, que iba a trabajar toda su vida de eso. En los 90 no está garantizado, por la estructura de la distribución del poder, de los medios, de los lugares donde se genera dinero.**

Creo que básicamente el espacio que se dañó completamente es el espacio del independiente, la autonomía es cada vez más difícil, cada vez más sofocada. Pero bueno, me parece que ahí hay sigilosamente una cierta constancia. Como si hubiéramos percibido que lo que se venía era algo muy grande con los medios, con la disolución de los discursos en esa especie de leche homogénea de opinión, de sentido común. Me parece que algo de eso ya resultaba un poco estremeceador a mediados de la década pasada, incluso trabajando en lugares muy poco dominantes como la revista *Humor*, que tuvo su momento de gloria pero nunca fue un pool ni nada. Me parece que se veía que eso podía ser. Para mí, por lo menos, mi experiencia televisiva me sirvió para adquirir una cierta prudencia. Yo lo llamé incomodidad, nunca me sentí cómodo en la televisión. Pero ese sentimiento puede deberse a problemas personales, a trabas personales pero creo también que se debe, ojo con esto, a que hay algo que te expulsa, tarde o temprano: te vas a terminar avergonzando de todo lo que decís. Entonces hay dos posibilidades, o te morís de

vergüenza o pasás de la vergüenza al cinismo. Y me parece que hay una política que nunca tuvimos que es la política del cinismo, no hubo nunca cinismo entre nosotros. Lo que hubo en todo caso fue ese coquetear con los medios o esa aparición-desaparición, por ahí una histeria, pero nunca hubo cinismo, sí ironía, pero nunca hubo cinismo.

**¿No será cierto que esa ironía era como un prólogo del cinismo actual? No en las personas pero en el estado de conciencia.**

Puede ser. De todos modos, para mí hay una diferencia muy importante entre la ironía y el cinismo, que es que la ironía siempre es una figura de la resistencia y el cinismo siempre es una figura de la admiración. Entonces es probable que retóricamente haya como una vía común entre la ironía y el cinismo, pero me parece que en un campo de relaciones de fuerza son siempre muy diferentes. La ironía no tiene nada que ver con el cinismo triunfante. Es como un arma, la ironía es el arma del débil.

**Volvamos al guión que hiciste para tu hermano, *Sinfin*.**

Eso también es la década del 80. Para mí fue la mejor experiencia, en el sentido de trabajar con alguien con cuyo deseo cinematográfico yo podía acoplarme. Cuando yo escribía el guión con Christian, los dos escribíamos una película, no escribíamos un guión, quiere decir que cuando estuvo terminado era como si el guión describiera una película que ya existiera y no una por venir. Y en ese sentido yo me sentí casi como un director de cine sabiendo que después no iba a ir al rodaje porque odio los rodajes.

**Por hacer las crónicas...**

Hacer las crónicas es más divertido, porque estás tan descomprometido con lo que pasa; en cambio estando ahí cada problema que hay, cada demora, cada desinteligencia, cada cosa que falta, cada texto que se dice no como vos lo pensabas, es una especie de duda horrorosa. Pero... yo creo que la película que hizo Christian es la película que yo veía, realmente ahí no hubo casi accidentes.

**Christian no la describe de esa manera. Una vez en televisión dijo que pensaba que no iba a sobrevivir al rodaje.**

La experiencia de hacer una película es una experiencia imposible, realmente me maravilla ver que los cineastas sobreviven, incluso los malos cineastas, pero esa película es la película más solitaria del cine argentino.

**Es una película detestada de una manera llamativa.**

Obviamente estaba sola en el mundo porque quisimos no estar mal acompañados. La idea de cine que Christian tenía en la cabeza en ese momento era la idea de un cine que ya entonces era muy ermitaño. Pero era como una película ilegible, invisible, insoportable. Para mí es insoportable por otras razones, pero es una película en la que hay algo que la recorre desde el principio hasta el final y que jamás flaquea, algo que para mí es muy importante en el cine. Una película que no se asusta de sí misma. Es una cosa que me parece muy admirable. *Sinfin* es la exploración totalmente obstinada, casi maniaca, de un mismo problema. A mí ese

concepto artístico me sigue interesando.

### Es una película terminal del cine.

Es una película de cinéfilos, es una película fúnebre, que trata de establecer relaciones con algo perdido. Por ahí lo único que podía hacer era cavar un poco más la fosa. Pero al mismo tiempo había algo en su encarnamiento que para mí era como una especie de aliento artístico muy conmovedor. Tal vez si la viera hoy la vería sumamente fechada. Pero para mí tiene algo esa película que es muy fuerte, la idea de cómo se produce la emoción cinematográfica en la forma. Lo cual en un sentido la hace muy fría y muy difícil para la mayoría de la gente, para la abrumadora mayoría de la gente, y a la vez tiene una intensidad irreproducible. Supongo que tiene los problemas de una primera película, hecha sin ningún espíritu de humildad. A mí eso también me gusta, me gustan las primeras películas que no creen tener la necesidad de pedirle permiso a nadie. Odio esa especie de carácter acomplejado de las primeras películas, de muchas primeras películas. Prefiero mil veces películas malas, erráticas, pero que no tienen ese complejo, que entran ahí con la obstinación de haber dicho algo. Al mismo tiempo es una experiencia difícil, muy problemática, muy traumática. Christian no volvió a filmar un largo. No hay listas negras pero hay como una fama que se arma.

### Esta película fue perseguida. La eligieron la peor del año, hasta con encarnizamiento. ¿A qué lo atribuí?

A todo esto que hablábamos, a que no hizo precisamente *El dedo en la llaga*. Se sabía que la película iba a ser dura, difícil, que no le pide perdón a nada ni a nadie, entonces hay algo de esa insolencia que es muy irritante para aquellos que primero no pueden ver eso, que no tienen ojos para ver eso, que no tienen conceptos para ver eso, ideas para pensarlo, una posición política crítica para evaluarlo, etc.

### Es una película que le estaba gritando a mucha gente "el cine no es lo que ustedes piensan".

Algo así. Tenía esa especie de envión del que viene a descubrir algo. Es como una película totalmente antifrivola, como si su enemigo fuera la frivolidad en el sentido más amplio de la palabra, como la idea de no detenerse en nada, contra la espuma de la frivolidad. Y por eso me parece que despertó ese tipo de reacción, como un rechazo totalmente radical o una adhesión muy interesada y a la vez muy solitaria. Produjo un efecto muy curioso, sorprendente, unificó en el odio a públicos que de otro modo jamás se podían haber unificado. Como, por ejemplo, los críticos más descerebrados con cierta vanguardia de los 80 ligada por ejemplo al teatro, al varieté, al nuevo teatro argentino. Por eso es muy raro. Había una cosa que era muy importante en la película y que tal vez quizás es lo que más lamento, es que es una película que no tiene ningún sentido del humor. Es una película grave. Hoy pienso que si la película hubiera tenido humor, tendría un humor que iría mucho más a fondo en la dirección en que iba la película, no un humor de asordinar, de aligerar sino un humor de tajar mucho más. Pero la falta de humor es una cosa que en los 80 era

insuportable. Creo que... hoy es mucho más insuportable en el sentido de que todo es humorístico.

### Curiosamente, tu tercer guión filmado corresponde a una película hecha en otras condiciones, muchos años más tarde, a la que no le falta sentido del humor, que es *El censor*, pero produjo un rechazo casi igual.

¿Vamos a hablar de algo en la entrevista que



no haya producido rechazo? (risas)

### Bueno, nadie salió a decir: hay que matar a Alan Pauls por *Wasabi*.

*El censor* es otro fenómeno. La película tiene problemas como todas las películas, pero de lo que yo leí sobre la película, lo que más me llamó la atención fue una reacción política en contra, que yo no podía decir que no la esperaba, o que no la intuía en el momento de escribirla. Lo que nunca pensé es que esa reacción iba a ser tan unánime.

### Inclusive Calcagno en declaraciones públicas había prevenido a la gente que se trataba de una película donde el personaje no era condenado en forma absoluta. Eso fue lo que provocó el rechazo.

Exactamente. Cuando escribí el guión —la idea, el proyecto era de Edy— la condición básica para escribir esa historia era que el personaje del censor no confirmara las hipótesis de sentido común progresista generalizado de los argentinos. Después, cómo se iba a malversar ese sentido común era el problema que había que resolver, pero para mí eso era una premisa básica, a mí no me interesaba en lo más mínimo hacer una película cuyo personaje central me confirmara mis pensamientos acerca de la censura. Me interesaba otra cosa, me interesaba un gesto casi como el gesto que podía haberle interesado a Sarmiento cuando escribió el *Facundo* o el gesto de Syberberg cuando hace la película de *Hitler*. La película de Syberberg es extraordinaria por muchas razones, pero una de las razones es que es una película que trata de ahondar las heridas, trata de ver cuál es la última putrefacción que se esconde atrás de un tejido que supuestamente está curado. Es como una película de químico, una película química. Siempre lo más interesante es la enfermedad. En ese sentido el proyecto y la escritura del guión estuvieron totalmente determinados por esa premisa que Edy aceptó, incluso le pareció interesante.

### ¿Vos por qué pensás que es inaceptable el hecho de que el censor fuera un personaje inteligente y hasta honesto en algún lugar?

No sé, por ahí son razones banales, pero a mí me da la impresión de que por un lado está eso, un asunto de que el censor no era lo

que se pretendía que fuera, y por otro lado, me parece que hay algo en la combinación de un personaje menor, como el de un oscuro burócrata, que protagoniza una película con la idea de que puede ser un héroe, pero que ese héroe lejos de ser una especie de demonio identificable inmediatamente, sea a lo largo de la película una criatura cambiante, versátil, afectada, que tenga momentos de gloria y momentos de



decadencia. Esa combinación era difícilmente digerible. También era una película muy oscura, muy depresiva, en el sentido de esa atmósfera. Al mismo tiempo la película tenía ciertos momentos graciosos. Pero no sé, no se me ocurren muchas más cosas que las que me tira ese sentido común progresista, que para mí es como algo que hay que estar todo el tiempo removiendo. Creo que los problemas mayores de la película están en la segunda parte, problemas de ritmo, de narración y de continuidad, que son mucho más graves. Se vuelve un poco loca la película, en el mal sentido, como si perdiera la brújula. Pero a mí me llamó mucho la atención, insisto, esa especie de contrafobia que apareció con el personaje del censor. Me acuerdo incluso haber visto a Edy con Osvaldo Quiroga discutiendo sobre la película, y Osvaldo Quiroga levantándose de la silla diciéndole que él no había sido cómplice, la película obligaba a las personas a que abominaran de ella, las obligaba a despejarse de la inmundicia que la película supuestamente retrataba. Una reacción muy peculiar. Había algo muy muy raro en eso, como un efecto psicopolítico rarísimo. Tal vez la gente se sintió muy culpabilizada, en el hecho de decir "pero no es tan tonto, no es tan hijo de puta, no es tan bruto". Si eso pasó, en ese sentido el objetivo está logrado. Nadie que no necesite imperiosamente bañarse con ese sentido común progresista, lavar sus culpas, nadie va a sentirse en la obligación de tener que despejarse de la película de un modo tan animal.

### La idea de que la humanidad circula por el campo enemigo...

Es una idea intolerable. Yo me acuerdo siempre de lo que contaba Godard cuando le preguntaban por qué él nunca había hecho una película sobre el nazismo, y él decía que la película que haría sobre el nazismo es una película invisible, nadie podría verla. Él decía que lo que resultaría insuportable de ver sería el trabajo y la dificultad, los pequeños problemas cotidianos con los que se encontraban los nazis para exterminar a los judíos, o sea cuántos cuerpos caben en un ataúd, si caben cuatro tenemos que hacer tantos ataúdes, por qué no bajamos la producción de ataúdes... como problemas de

contadores. El decía que eso era inaguantable, porque convertía al nazismo en una fábrica, como la institución más noble del capitalismo.

**Regida por la lógica, por la necesidad de resolver problemas.**

Problemas de relación, costos, presupuesto, disponibilidad de recursos.

**Ese era el lugar del censor, era más vivo que los otros de la comisión.**

Algo de lo que tiene *Shoah* cuando Lanzmann les pide a los tipos que digan cuántos metros había entre fosa y fosa. Eso es una cosa intolerable, mucho más intolerable que *Noche y niebla*. Detenerse en esa especie de nimiedad aritmética. Entonces sí, tal vez eso haga, como vos decís, que haya una especie de aire de humanidad... Quiroga me resultaba como un *freak*, como un fenómeno, como cuando ves a los que hacen telequinesis moviendo objetos a distancia, vos decís cómo hace, no entendía por qué se enfurecía tanto. Porque lo acusaba a Edy Calcagno de ser un fascista. Vos podés decir que no te gusta, que la película es una mierda, pero decir que el director de la película es fascista... es un reproche grotesco. Y ese reproche solamente puede ser fruto del vértigo que produce cierto cuestionamiento muy modesto de un sentido común al que la gente se aferra para sentir que "no soy culpable de nada", para poder participar de la nueva era de la Argentina.

**Produjo un efecto de censura.**

Con *Sinfin* decían "esto quién lo entiende, por qué el Instituto le da plata para hacer esta película". Pero aquí aparece el gesto, el reflejo condicionado del juez que quiere sacar de circulación una película porque la considera dañina ideológicamente. Es increíble: en un país que desde el 83 hasta ahora cada vez que su cine ha tenido que representar a la dictadura militar, sus atrocidades, la represión, lo ha hecho de la manera más obscena posible. Salvando no sé, cinco excepciones, pero no más. *Nadie nada nunca*, *Los días de junio*, *Hay unos tipos abajo*, películas que cuando tuvieron que detenerse en eso se nota que lo pensaron muchísimo, porque el tipo de experiencia que hay que elaborar ahí desde el punto de vista de la representación cinematográfica es muy difícil. Las demás han hecho un uso de eso. Yo me acuerdo de ver películas

argentinas sobre el tema de la represión y verlas como películas pornográficas, donde en vez de ver una superpipa en primer plano entrando en una concha, lo que se veía eran tipos pegándole a un preso político o fusilando o torturando. La experiencia de la dictadura militar produjo una especie de género que consistía en una cruzada increíble de policial amarillo y pornografía, las escenas de mujeres violadas y torturadas desnudas en el cine argentino que tienen que ver con la dictadura militar son una cosa increíble. Y nadie nunca dijo nada de eso. Yo jamás vi ni leí una línea sobre cómo el cine argentino había representado el horror de la dictadura militar, nadie nunca dijo ni siquiera que eso era un problema a debatir. Los alemanes estuvieron décadas tratando de ver cómo hacían para encontrar una forma para eso. Esto es mucho más raro. Porque si fuera un país que hubiera producido obras de arte notables, no solo por su valor documental o testimonial o por su valor estético, vos decís bueno, está bien, perdón, cometí un error. Por ejemplo, Desanzo es una persona que yo sé que no es un fascista, es una persona encantadora, pero sus películas son fascistas, es un cine fascista. No Edy Calcagno, no *El censor*. Y es fascista más allá de las intenciones políticas y los buenos sentimientos de Desanzo. Me acuerdo de que escribí eso sobre *En retirada* o sobre *La búsqueda*, la del que busca a los que mataron a toda la familia y se empieza a vengar: "el cine argentino tuvo su película fascista". Me decían cómo le decís eso al pobre Desanzo, pero no se lo digo a Desanzo, estoy hablando de la película, la película es así.

**Parece haber una especie de contrato entre los directores argentinos y la crítica, que es que los van a tratar con benevolencia, aunque hagan cualquier cosa, siempre y cuando no superen una especie de límite, no se pasen de una raya que es la que se pasa *El censor*, que no contó con ninguna de las benevolencias con las que contaron películas mucho peores.**

Es cierto que el cine argentino no tiene películas con lo que Hitchcock llamaba "héroes malos interesantes", esa figura no existe en el cine argentino. Si existe, existe de un modo totalmente espontáneo yo diría, y ahí aparecen las figuras de los

torturadores que están picaneando a una mina en pelotas, y entonces se calientan. Pero es cierto que no existe esa tradición en el cine argentino, el malo siempre es malo, el mal es torpemente malo, es curioso eso, ¿no? **Resumiendo, ¿qué es lo que buscás en tu trabajo de guionista?**

Hacer películas que no trabajen para abolir la diferencia, sino para crearla. Creo que todas estas películas de las que hablamos, o por lo menos mi intervención en esas películas como guionista, tienen ese signo, por ahí es lo que me interesa del arte en general, la producción de diferencias. Es como una especie de axioma para mí, si no hay producción de diferencia no hay arte. Me parece que sí, puede haber otras cosas muy agradables, muy placenteras, muy consumibles, muy usables, apropiables, pero hay algo en la potencia de invención del arte que me parece que no funciona si no produce diferencia, ¿no? Por eso me parece que es muy importante la crítica, porque la crítica en relación con el cine es la que tendría que recoger esa diferencia, la que tendría que no dejarla morir. Creo que lo peor que le puede pasar a la crítica es eso, asistir a la muerte de la diferencia, so pretexto de "mejor acompañemos", como esa afirmación que es la industria, o los productos que funcionan, o las películas que ratifican las esperanzas de la humanidad, etc. Me parece que los críticos son los custodios de la diferencia, además es el único punto donde son realmente necesarios. A *Terminator* no le importan los críticos, prescinde completamente de los críticos. De hecho son sustituidos. Ahora donde no se puede sustituir un crítico por un jefe de prensa es cuando hay una diferencia, porque los jefes de prensa no están entrenados para eso. Ahí creo que los críticos tienen una función casi sacerdotal, sacerdotal política, que es impedir que esto muera. Es como una antorcha, como las maratones griegas, no voy a dejar que esto se apague, si no lo veo yo, no lo va a ver nadie. Entonces es como un traficante, como un correo, el que pasa la diferencia a otro, para ver si eso prende. Por ahí no prende, pero es mil veces preferible esa causa perdida. ■

Entrevista: Quintín  
Fotos: Flavia de la Fuente

**T I E M P O S C O R T O S**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UBA**

**12 y 13 de Octubre de 1996**

*Las bases se retiran desde el 11 de julio  
Oficina de la FUBA, Puán 480 2º Piso  
De lunes a viernes de 11 a 19 Hs.*

**ORGANIZA**  
Alumnos de la  
Facultad de  
Filosofía y Letras

**AUSPICIAN**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Secretaría de Cultura de la FUBA  
Secretaría de Extensión del CEFYL  
Centro Cultural Ricardo Rojas  
SEUBE

**MUCHMUSIC**

**1º FESTIVAL DE CORTOMETRAJES**

NN 775 3866

# buenos artes joven

# II

del 11 al 21 de  
septiembre de 1996

en parque chacabuco  
asamblea y e. mitre

organizan:

**FUBA**

FEDERACION  
UNIVERSITARIA  
DE BUENOS AIRES

secretaría de extensión  
universitaria y bienestar  
estudiantil de la  
universidad  
de buenos aires

# Amantes: debemos conocernos

No podemos seguir así, viéndonos a escondidas.

Tenemos que saber cómo son ustedes y cómo les gustaría que fuéramos nosotros. Envíe esta hoja por correo o personalmente a Esmeralda 779 6º A (1007) Capital Federal o por fax al 322-7518. Nos ayudará a mejorar la revista. O no.

Entre todas las respuestas recibidas sortearemos tres suscripciones por 12 números. Si en sus respuestas dice que la revista es una porquería puede optar por un pancho y una coca. Tiene tiempo de enviarla hasta el 20 de septiembre. Los escuchamos.

1) Compra *El Amante*:  
(marque con una x)

- 10-12 veces al año .....
- 6-9 veces al año .....
- Menos de 6 veces al año .....
- La lee de ojito .....

Nombre y apellido.....

.....

Edad.....

Ocupación.....  
(si es estudiante especificar facultad y carrera)

Dirección..... T.E.....

2) ¿Qué es lo que le gusta de la revista? .....

.....

.....

.....

3) ¿Qué es lo que no le gusta? .....

.....

.....

.....

4) ¿Qué es lo que le falta? .....

.....

.....

.....

5) ¿Qué es lo que le sobra? .....

.....

.....

.....

Escribannos. Necesitamos que nos ayuden a conocerlos  
y a conocer su opinión para hacer una revista cada vez mejor. Gracias.



## Dossier John Waters

*Ya sea en el underground de sus comienzos, desafiando en cada una de sus escenas los códigos de lo permitido, como en sus últimas películas, con actores conocidos en tono de comedia, John Waters, el director oriundo de Baltimore, es una especie de rareza con un atractivo difícil de desentrañar.*

*Una vez dijo: "De la lista de cosas que soy, ser homosexual está en décimo lugar".*

*Alejandro Ricagno y Silvia Schwarzböck nos introducen al bizarro mundo de Waters tratando de descubrir las nueve anteriores de la lista. Para finalizar, reseñamos los ocho largometrajes de su curiosa carrera.*

---

# Un buen muchacho

por Alejandro Ricagno (de remate)

Un travesti de rostro lúbrico luce su antiglamorosa figura de 120 kg comiendo caca de perro, al pie del animal y sin truco alguno (la escena está rodada en plano secuencia a tal efecto). Después mira a cámara y se relame los labios. Divine ha quedado inmortalizada como “la persona más inmundada del mundo” y John Waters ha cometido su crimen máspreciado: asesinar al buen gusto en esta escena final de *Pink Flamingos* (1974).

“Mis películas son mis crímenes”, ha proclamado este realizador, nacido en Baltimore en 1946, y por cierto que habrá más de un espectador, antes y ahora, que puede coincidir con ello. Decididamente el humor de Waters no es para todo el mundo. Quienes lo hayan descubierto por sus films aparentemente más inofensivos de las décadas del 80 y 90, como *Hairspray* o *Cry-Baby* —la película lanzamiento de Johnny Depp al estrellato de los raros—, seguramente huirían despavoridos de las aguas turbulentas de las obras del primer período. Si es que realmente pueden dividirse tan tajantemente las aguas. El Waters “industrial” de hoy no es un renegado de las obras de juventud por las que mereció holgadamente la corona de “rey del trash”. Lo que sucede es que hoy en día es mucho más difícil escandalizar o shockear con la contendencia que era posible apenas comenzada la década del 70. Y lo es aun menos en el territorio del humor perverso. Coincidiendo con André Breton, Waters sabe que ya acabó la época del escándalo. Y el escándalo de Waters de su segunda etapa es el de volverse perversamente inocente, por lo menos hasta *Serial Mom*. Por eso para disfrutar plenamente del Waters industrial, de su doble vuelta de ironía, que lo incluye, hay que familiarizarse antes con su primer período.

Los primeros largos de Waters no han perdido nada de su algarabía malsana, y podemos imaginar qué extrema podía llegar a parecer en aquellos días del *flower power* esta glorificación de la violencia, las perversiones sexuales de todo tipo y de la cultura basura con apariencia de *exploitation movie* y de experimentalismo berreta de *Multiple Maniacs* o de *Pink Flamingos*. Porque si el principal objetivo de estos films era un ataque frontal a todo lo instituido, a los valores morales y religiosos y a todo tipo de conservadurismo, no lo era menos contra la misma contracultura que estaba mostrándose como otra cara del sistema. Ningún concepto, viniera de donde viniera, debía

quedar en pie. Tanto la familia como los hippies, la educación religiosa, la liberación sexual, la guerra de Vietnam, el feminismo, los intelectuales y las protestas contra la guerra.

Pero tampoco estaba en él la resolución de transformarse en “artista de vanguardia” al estilo de Warhol o hacer algún discurso pontificador, o sumarse a alguna movida.

Pero ¿qué es lo que hace de Waters un director diferenciable de un mero oportunista o de un pornógrafo semi-soft? Waters se ha tomado en serio el asunto de que nada (para él) es suficientemente serio en la cultura americana como para no retorcerlo siempre un poco más allá de la risa y del espanto de la misma risa. Ha llevado lo ilegítimo del “mal gusto” en sus primeras producciones a un extremo tal que, al fin y pese a sí mismo, lo ha terminado legitimando. Y aunque no se lo haya propuesto su influencia ha alcanzado a otros realizadores cuando ya el trash estaba dejando de ser una mala palabra. Piénsese en el Paul Bartel de *Partes privadas* o de *Lust in Dust*, que inclusive cuenta en el reparto a la mismísima Divine (aquí fue editada en video con el título de *Al este del Oeste*). También se lo podría relacionar con las primeras obras de Almodóvar, sobre todo con algunas secuencias escatológicas de *Pepi*, *Lucy* y *Bom* o de *Laberinto de pasiones*, que en modesto homenaje a *Pink Flamingos* incluía una breve toma de un sorete sobre un zapato (pero nadie lo deglutía después, claro).

El código de entrada al primer Waters no es código cinéfilo. Por el contrario, entonces evita toda conciencia de cita culta y la parodia solo parece referirse a los propios materiales del film, a su tosquedad, a su constante acumulación de “chanchadas” y a la evidente diversión con que su particular elenco se desvive (o desviste) por mostrarlas y mostrarse. Todo intento deliberadamente “artístico” será borrado en forma tal que Waters incluso se niega hoy en día a exhibir su segundo corto *Eat Your Make-up* (1968) por considerarlo demasiado poco rudo, muy “arty”, es decir cercano al prestigio del experimentalismo del cine de arte y ensayo. Pero el arte mayor de John Waters ha sido sin duda su talento para descubrir personas-personajes capaces de jugarse en toda su “anormalidad” y desfachatez. A la cabeza está Divine, el actor travestido Glenn Milstead, que demuestra que puede ser tan simpáticamente grosero como mujer o como hombre. Inclusive Waters logra uno de sus



*Dos caras de Divine*

mejores gags en *Female Trouble* en una escena en que Divine es violada por sí misma, o sea, por ella vestida como hombre. Pero también están los otros miembros del clan Waters: la adorable Edith Massey, una vieja dama indigna que no teme salir semivestida con las ropas más estrafalarias como en *Pink Flamingos* o *Female Trouble*, ni tener escenas de sexo simulado con varios muchachos de la troupe como en *Desperate Living*. (De haberla conocido nuestro Jorge Polaco, seguramente la hubiera nombrado sucesora de Margotita.) Mink Stole y Mary Vivan Pearce componen el otro polo femenino del universo watersiano. Sus papeles siempre dan un paso más que todas las histéricas y mentalmente perturbadas heroínas que en el cine han sido. Son las flacas neuróticas que se enfrentan casi siempre a la contundencia de Divine. Como sucede con Almodóvar, son los personajes femeninos los que siempre tiene mayor peso —en sentido literal y figurado— en sus films. Los personajes masculinos son apenas figuras funcionales o soporte para los desmadres de las féminas (tal vez los personajes que David Lochary encarna sean los más estructurados en la primera época). Cuando Waters entra en la industria, es claro que su visión paródica de la sociedad americana debe maquillarse o travestirse un poco para ser más digestible. Su jugada será la de crear otra perspectiva para Divine, por ejemplo, en la versión victimizada de *Polyester*. Lo que no le impide jugarse con trucos como el Odoroma, un sistema de tarjetas con perfumes diversos que el espectador debe rascar en escenas claves, para aspirar las no muy agradables fragancias con que las fosas nasales de Divine son atacadas a lo largo del film. Esto constituye además un explícito homenaje a los ganchos publicitarios inventados por el cineasta berreta de los 50 William Castle, aquel que hacía cualquier cosa por

establecer la participación activa del público durante la proyección de sus films. La mezcla de figuras como Patty Hearst, Joe Dallesandro, Iggy Pop, Susan Tyrrell, Traci Lords, y el lanzamiento del entonces televisivo Johnny Depp en *Cry-Baby*, y su deliberadamente cínica envoltura de “película para toda la familia”, es otro de los trucos de Waters para ingresar al mainstream y al mismo tiempo burlarse de él. En este film y en *Hairspray*, sin embargo, y tal vez a pesar suyo, surgen algunos apuntes que, a la vez que ironizan, miran con cierta dulzura las doradas épocas de los 50 y los principios de los 60. Ahora bien, el conocimiento previo de los films anteriores provoca un doble juego ya que este humor inocente se contamina silenciosamente con los tópicos subversivos de los primeros films. Divine convertida en una abnegada y “positiva” ama de casa en su canto de cisne de *Hairspray* se constituye a la vez en homenaje y sátira. En *Serial Mom* la presencia de Kathleen Turner parece tomar al pie de la letra la visión de estos tiempos en que los criminales son verdaderas estrellas. Es cierto, el universo de Waters no es para todo el mundo, y tal vez sea el de un moralista al revés. O simplemente el de alguien que cree que el exorcismo mediante la risa sin tabúes es una de las únicas formas de “no tener un mal día y acabar en la cárcel”. Tal vez la mejor definición del cine de Waters sea la carta de un joven estudiante de cine que él incluye en su libro *Majareta* (*Crackpot* en el original): “Estoy en la universidad y hago películas como las tuyas, ¿por qué a usted lo mandan a Europa y a mí me mandan al psiquiatra?” Y Waters sonríe con su inefable elegancia de buen chico de Baltimore, mientras hojea su colección de recortes sobre sus asesinos favoritos. ■

# El mundo invertido

por Silvia Schwarzböck

**La Factoría Waters.** Declarar admiración por algo poco respetable ha sido un gesto típico de las vanguardias.

Oponerse al buen gusto, ponderar lo que la cultura oficial considera basura, reivindicar a sujetos indeseables, poner a la fealdad en el lugar de la belleza, han sido formas de descalificar el sentido burgués del arte. Los dadaístas lo hicieron antes que Andy Warhol y John Waters antes que el punk. Pero no es una cuestión de precedentes. Unos y otros estaban a la vanguardia de algo distinto. Todos se habían dado cuenta en su momento del inminente final de sus transgresiones, de la voracidad fatal con que se les prestaba atención mientras se los repudiaba. Por eso, no tenían otra forma de capitalizar la novedad que provocaban que mostrarse como epígonos de una cultura en decadencia.

**El carnaval de la perversión.** El comienzo de *Multiple Maniacs* (1970) presenta el universo de Waters en estado puro. Una carpa en un suburbio de Baltimore (en el cine de Waters solo existe Baltimore). “Acá están todas las perversiones que usted siempre quiso ver”, anuncian en la entrada. ¿Qué hay para ver?: una mujer chupando el asiento de una bicicleta, un tipo refregándose por la cara un corpiño, otra mujer llegando al orgasmo mientras dos leatherboys le chupan las axilas, un tipo que lo quema a otro con un cigarrillo en la espalda, dos *queers* que se besan en la boca, un contorsionista, un tipo que vomita y se come su propio vómito... y Lady Divine, la atracción máxima de la feria. Un grupo de burgueses entra a la carpa y se convierten en espectadores (en el cine de Waters *siempre* tiene que haber dos bandos). En ese momento uno de los miembros de la troupe bizarra le está sacando una foto a la vagina de su compañera. Los burgueses respetables los observan indignados y la conclusión que sacan es que son *los otros*, los raros, los que están obsesionados con la pornografía, y no ellos, que pagan para mirar. Mientras unos hacen y otros miran, pasa entre el público una chica vendiendo hamburguesas.

**El punk antes del punk.** En un film tan sorprendente e imprevisible como *Multiple Maniacs* esto no es más que el principio. Falta todavía el número de Lady Divine. Cuando ella aparece cae una red sobre el público. Atrapados e inmovilizados, los espectadores deben escuchar pasivamente cómo la diva del circo los insulta mientras les apunta con un revólver. Acto seguido, los ata, los amordaza,

y empieza a dispararles al azar. Otra actitud propia de las vanguardias, que el punk la iba a popularizar unos años más tarde: despreciar a los seguidores fanáticos justamente por su incondicionalidad y humillarlos por estar siempre allí, del otro lado. En *Female Trouble* (1974) Divine repite ese mismo acto en vivo, solo que ahora antes de disparar contra el público les aclara el porqué: “mañana voy a estar en la primera plana de todos los diarios” y como respuesta recibe una ovación. Su peinado, además, no puede ser más visionario: una cresta de gallo que atraviesa una cabeza rapada. Unos años más tarde, Sid Vicious, el bajista de los Sex Pistols, haría famosa una performance similar cantando una versión punk de *A mi manera*, aunque en realidad iba a estar aun más cerca de Divine cuando terminara asesinando a su novia.

**El asesinato como una de las bellas artes.** Otro gesto vanguardista: identificar al artista con el asesino y al asesino con el artista. *Multiple Maniacs*, *Pink Flamingos*, *Female Trouble* y *Desperate Living* (que junto con *Mondo Trasho*, su ópera prima —inédita—, son todas las películas que Waters filmó durante la década del 70) pueden pensarse como una saga donde el asesinato ocupa el lugar de una obra de arte que ha roto con su propio concepto porque —como lo habían querido las vanguardias— el arte por fin se ha fusionado con la vida. En todas ellas los asesinos se organizan como una familia bizarra que está liderada por una mujer sin ley, que no reconoce ningún límite para sus perversiones. El modelo familiar de esta primera etapa de Waters es el clan Manson (de hecho, *Female Trouble* está dedicada a Charles Watson, uno de sus miembros). La elección no es casual, porque Charles Manson había escandalizado a las buenas conciencias no solo por ser el asesino de Sharon Tate, sino por haber declarado que con él terminaban los 60 y la ideología hippie. De la misma forma, Waters decía que *Multiple Maniacs*, con su glorificación de la violencia y la perversión, era el antídoto contra la postura generacional de Woodstock y su prédica del *peace and love*.

Durante la década del 70, los films de Waters no admiten personajes *buenos*, como sí los va a haber en los de la década del 80, donde los freaks pasarán a ser las almas bellas. La radicalidad de esta primera etapa postula a la fealdad como un fin en sí mismo. Si alguien es bello desde

el punto de vista de la normalidad —como Cotton en *Pink Flamingos* (1972) o los Dashers en *Female Trouble*— se considera a sí mismo como feo y admira como única belleza la rareza de los freaks. Excepto en *Desperate Living* (1977), donde no actúa, en todas las demás películas de esta época Divine se autoproclama “la mujer más hermosa del mundo”. Esa belleza es producto de su condición de asesina, así como los asesinatos son la razón de su popularidad. La ecuación entre popularidad y belleza va a estar presente aun en un film tan distinto de estos como es *Hairspray* (1988), donde el éxito de Tracy en los concursos de baile por TV hará que la gordura se ponga de moda. Pero el principio de la fealdad por la fealdad misma solo aparece en los films de los 70, en los que los freaks no tienen ninguna virtud socialmente apreciable. Allí lo feo se transforma en bello por obra de la transgresión absoluta. En *Multiple Maniacs*, Divine comete una serie de asesinatos que deja como saldo una verdadera carnicería humana (para colmo, se come las vísceras de su novio y se excita con ellas). Como culminación de tantos placeres prohibidos, se mira al espejo, se besa a sí misma y repite varias veces que se ama y que es la mujer más hermosa del mundo. En *Female Trouble* son los Dashers —una pareja de snobs que degustan la fealdad como arte de vanguardia— los que afirman que la belleza está en la delincuencia, en los actos aberrantes. En *Desperate Living* los asesinos han fundado su propia ciudad y viven al margen de la ley oficial (la del estado burgués que desprecian), pero bajo el despotismo de una reina asesina. Para que reine por fin la anarquía absoluta organizan una rebelión y la matan. El festejo consiste en una especie de happening donde el plato principal es el cadáver de la obesa monarca cocinado como un pavo. Ahora entendemos por qué el gore fue alguna vez alabado por sus valores subversivos. Para mostrar los asesinatos en forma explícita Waters toma prestada la truculencia berreta de las películas de Herschell Gordon Lewis y la hace coincidir con una puesta en escena que denuncia su propia arbitrariedad porque pone en evidencia tanto la presencia del corte como la necesidad del insert. En algunos casos —como en *Multiple Maniacs*— el cuchillo ni siquiera roza el cuerpo de las víctimas y sin embargo en el plano siguiente aparecen los cuerpos ensangrentados o las vísceras desparramadas. Esto —parece querer decir Waters— solo ocurre en una película. **Fat is beautiful.** A partir de *Polyester* (1981) Waters introduce una nueva visión de los freaks. Después de la canción de los títulos, que habla de mujeres abandonadas, vemos la cara de dolor e impotencia con que Francine (Divine) observa el peso que le marca la balanza. El mismo personaje, de haber pertenecido a algún film anterior, hubiera celebrado sus kilos de más diciendo: “hoy estoy más bella que ayer”. Pero no es el caso de esta Francine que por su falta de autoestima y su soledad irremediable resulta un personaje inédito hasta ahora en el universo de Waters. Lejos de invertir los valores burgueses (como hacían los asesinos), ella se refugia en la moral: su única forma de enfrentar las humillaciones de su marido, de sus hijos o de su madre es recordándoles los valores cristianos que ellos han olvidado y que ella ejerce afirmativamente como una forma de hacer valer su diferencia. Lo que ha desaparecido es la posibilidad de aislarse del mundo para vivir al margen de sus valores. La contracultura ha muerto, dice el Waters de los 80. Lo que ha quedado son sensibilidades a contramano del resto, que aunque puedan hallar consuelo entre sí (como Francine y Caddles), no pueden moldearse un mundo a su imagen y semejanza. El mundo invertido será a partir de ahora el mundo interior de los freaks. El modelo de familia que se opone a la familia modelo ya no es

más el clan Manson, sino los *Freaks* del film de Tod Browning.

*Hairspray* es la versión feliz de lo que después será *El joven Manos de Tijeras*. Tracy es discriminada por gorda hasta que demuestra que tiene una virtud que el establishment aprecia: baila muy bien y tiene carisma para la TV. Pero ella no termina mal como Edward. *Hairspray* es el cuento del Patito Feo, pero contado a la manera de Disney en *Dumbo*, donde se mostraba que todos los defectos pueden volverse virtudes si resultan rentables (en el caso de Tracy, su gordura sirve para que el show de Corny Collins consiga como anunciante a una tienda de talles especiales). Waters ironiza sobre este chantaje con una sutileza pocas veces vista dentro del *mainstream* (su nuevo hogar). El clima sospechosamente festivo de la película va más allá de los matices de la comedia negra y la emparenta con el cinismo de *Cry-Baby* (1990), una verdadera metacomedia.

**Elvis is not dead?** En general, las películas de Elvis no eran demasiado distintas de las de Sandro, donde se recreaba el mito del cantante reo que se ganaba a la chica linda y paqueta demostrándole que ella también podía ser rebelde. Waters hace una película sobre este tipo de películas, que dentro de la escala de valores asignada a los géneros debe ocupar por lo menos el último lugar, con lo cual no traiciona la política trash de reivindicar lo poco respetable. El modelo de *Cry-Baby* es para colmo *Grease, el compadrito*, una película que emulaba a las de Elvis, lo que hace que el distanciamiento respecto del objeto original sea aun mayor. La exageración y la transparencia del artificio sirven de base al tono delirante y absurdo que domina todo el film y que alcanza su clímax en ese final inolvidable donde *todos* quedan en pareja y Allison —reemplazada por una muñeca— vuela por el aire hasta caer en los brazos de su amado.

**Asesinos S. A.** Waters ha declarado que *Serial Mom* (1994) es la vuelta a su primer período, pero que no puede filmar una y otra vez *Pink Flamingos* para demostrar que sigue siendo un provocador y mucho menos en esta época donde cualquiera quiere serlo. Por eso, para despistar a todos, hizo una película que tiene el aspecto y el reparto de las de Hollywood (ya que la vuelta a su estética original no significaría hoy un gesto vanguardista, sino un guiño posmoderno), pero que retoma el espíritu contracultural de los 70. Al volver sobre sus pasos, Waters demuestra sin querer que fue un visionario y que se adelantó a su tiempo cuando puso en el centro de sus películas la glamourización de la violencia y el culto de los asesinos que la cultura americana nunca quiso asumir. Solo que ahora la figura del asesino es la de un ídolo pop al que lo siguen por TV millones de televidentes. Beverly (la madre asesina) ya no puede disparar contra el público como lo hacía Divine. Lo que Oliver Stone quería demostrar con *Asesinos por naturaleza* Waters ya lo había *mostrado* veinte años antes de manera magistral en *Multiple Maniacs, Pink Flamingos, Female Trouble* y *Desperate Living*, cuatro películas que han sobrevivido heroicamente al paso del tiempo y a la estandarización de todo lo repulsivo y marginal. Hoy por hoy la estética *ugly* ya está instalada en los videoclips de grupos de rock que se pasan por la MTV y nuestros sentidos se han acostumbrado demasiado rápido a percibir *lo feo hecho a propósito* como normal. En medio de tanto merchandising, moda retro y culto de cualquier cosa Waters siempre está unos pasos más adelante que el resto. El puede reivindicar a *Grease, el compadrito* y al mismo tiempo declarar su admiración por Pasolini o Marguerite Duras sin parecer un snob. Ventajas de haber sido vanguardia. ■



**Multiple Maniacs**  
1970, con Divine, David  
Lochary y Mary Vivian  
Pearce.

Inspirada en la familia Manson (a la que Waters es realmente aficionado según ha contado en su autobiografía *Shock Value* y en cada entrevista que ha dado), es la presentación formal de Divine como la Gran Victimaria. El gusto de Waters por el escándalo aquí llega a incluir la gran Caravana de Perversiones —ver detalle en la nota de Silvia Schwarzböck— que anticipa de un modo más “delicado” la gran fiesta que incluirá a un

contorsionista de esfínteres en *Pink Flamingos*. También hay escenas de gore rudimentario y la mayor gracia como siempre es la de Divine, sobre todo en las escenas de seducción con la lesbiana personificada por Mink Stole en el interior de una iglesia, crucifijo mediante, que anticipa en unos años los usos que le dará a dicho adminículo Linda Blair en *El exorcista*. *Multiple Maniacs*, cuyo título alude al H. G. Lewis de 2000 *maniacos*, es sin duda una suerte de prólogo para shocks mayores. Su línea argumental es una de las más deshilachadas. Incluye secuencias de alucinación de Divine, que se cree violada por una langosta gigante de papel maché y huye a las calles a asesinar todo lo que encuentra hasta que es masacrada por el ejército de los EE.UU., en una curiosa alusión a la guerra de Vietnam. Lo mejor de todo es el look casero del film y los rostros de algunos paseantes de Baltimore al ver a Divine. Ya se irían acostumbrando, aún faltaba lo mejor. Es decir, en lenguaje de Waters, lo más asquerosamente divertido. ■

Alejandro Ricagno



**Pink Flamingos**  
1972, con Divine, Danny  
Mills, Edith Massey, David  
Lochary y Mink Stole.

Todo Waters está en *Pink Flamingos*. Su cine provocador, sus personajes feos y desagradables, las escenas más asquerosas posibles, el particular estilo experimental de las primeras películas, su feroz mirada a la sociedad americana; en fin, *Pink Flamingos*, además, es muy divertida. En el Baltimore de Waters se desarrolla la “batalla por la inmundicia” entre Divine haciendo de sí mismo/a y Connie y Raymond Marvel, dos enamorados que secuestran mujeres para inyectarles semen y luego vender a los hijos a parejas de lesbianas. Además de las escenas sexuales a las que solo Waters podía animarse (mamá Divine haciéndole una fellatio a

su hijo) y de la vitalidad y la alegría permanentes que transmiten las escenas, *Pink Flamingos* es una película heredera de los primeros films pornos, de la estética más descontrolada del “New American Cinema” y de los desbordes estéticos de las mutilaciones y destripamientos del gore. Waters filma *Pink Flamingos* cuando surgían aquellas pioneras *Garganta profunda*, *El diablo en Miss Jones* y *Taboo*, y el porno todavía no había pasado por los gimnasios; juega con los códigos formales menos valorados del cine *under americano* de los 60, colocándose al lado de los happenings de los hermanos Mekas, y toma la herencia del “gore” en su registro más sexual (los genitales son la parte del cuerpo preferida) dando una vuelta hacia los “reality shows”, muchos años antes de que se los reconociera públicamente. Por si fuera poco, las últimas escenas con Divine comiendo caca de perro confirman que *Pink Flamingos* es la mierda más divertida de la historia del cine. ■

Gustavo J. Castagna



**Female Trouble**  
1974, con Divine, Cookie  
Muller y Susan Waleh.

Desgraciadamente, hoy hay que defender a Waters tanto de la ceguera pequeñoburguesa de sus detractores como del snobismo filomarginal de muchos de sus entusiastas. Contra unos y otros *Female Trouble* sigue reclamando un espectador no colonizado, contestatario, potencialmente revolucionario, que se atreva a cuestionar todos los valores establecidos. El Waters de los 70 hace cine político bizarro, no cine trash. Hay que saber abstraer la

sutileza, la inteligencia y la originalidad de *Female Trouble* para poder reconocer que su incormformismo radicalizado, su feísmo consecuente, y su violencia liberadora son las bases de una política/estética que se nutre de las pasiones más bajas del Imperio para propiciar su caída. Después de que la mirada se ha acostumbrado a ver *cualquier cosa* en una pantalla de cine, *Female Trouble* resulta probablemente más incómoda para el público actual que para el que tuvo originalmente. Sobre todo porque Down Davenport (Divine) no es víctima de nada y muere feliz en la silla eléctrica. En un monólogo final para la historia del cine, ya preparada para la ejecución, Down agradece a sus víctimas y a sus admiradores (los medios están siempre en off) por haber hecho posible ese momento que la convertirá primero en noticia y después en leyenda: “sin todos ustedes mi carrera nunca hubiera llegado tan lejos. He vivido por ustedes y es por ustedes por quien muero”. Una estrella de nuestro tiempo. ■

Silvia Schwarzböck



**Desperate Living**  
1977, con Jean Hill y Edith  
Massey.

La que está desesperada es Mink Stole, que viene de un tratamiento psiquiátrico que al parecer no la ha mejorado demasiado. Insulta y castiga a sus hijos pequeños que están jugando al doctor (“¡Los niños están teniendo relaciones sexuales! ¡Nunca me creí capaz de concebir un hijo que violara a su propia hermana!”, aúlla frente a dos párvulos de no más de cinco años), a un llamado telefónico equivocado (“¡Número equivocado! ¡Cómo quiere que lo perdone! ¡¿Quién me devolverá ahora los cinco segundos que ha robado de mi vida, cerdo?!”, se

desgañita en el receptor), y arremete a escobazos contra su marido cuando este quiere inyectarle un calmante. Una diligente sirvienta gordísima y negra acabará la pelea con la eliminación del marido mediante un original método de asfixia: se le sienta en la cara. Señora y empleada escapan de las comodidades de Baltimore, no sin antes ser perseguidas por un policía que usa lencería femenina bajo el uniforme, para refugiarse en Mortville, un pueblito de cuento de hadas con castillo trucho y todo, para criminales fugitivos y regido por una reina despótica (Edith Massey). Allí terminarán compartiendo vivienda, junto a Muffy y Mole, una pareja de lesbianas, Hay también una guardia real nudista y una princesa cautiva y rabiosa. Más “argumental” y más prolijo en su primitivismo, e igualmente delirante, *Desperate Living* denota cierto cuidado formal. Tal vez sea la ausencia de Divine y el intento de Waters de darle mayor estructura que a las anteriores lo que la hacen menos guarra, pero no menos graciosa. ■

Alejandro Ricagno



**Polyester**  
1981, con Divine, Edith Massey y Mink Stole.

*Polyester* comienza como después lo harán las películas de Tim Burton: un pueblito visto desde arriba, convertido en una maqueta, al que la cámara se acerca hasta internarse en el interior de una de sus casitas iguales. Una mañana cualquiera, mientras Francine sufre en silencio por su sobrepeso, su marido —un productor de películas porno— se alegra por la publicidad gratuita que le están haciendo las manifestaciones en su contra. Afuera de la casa una multitud grita: “¿Qué nos gusta? ¡Walt Disney! ¿Qué nos repugna? ¡La pornografía!” Mientras que la manifestación permanece fuera de campo, los Fishpaws se exhiben como la típica familia americana que Disney hubiera

tomado como ejemplo. Pero en el mundo de Waters, donde los valores están invertidos, todo lo típico y normal es sospechoso de hipocresía y esa imagen familiar idílica no es más que la fachada (como la de la casa misma: demasiado prolija y estable) de una vida que parece un infierno. A diferencia de las películas anteriores, donde los personajes vivían al margen del estándar pequeñoburgués, *Polyester* es un retrato despiadado de las instituciones que resguardan los valores de la clase media: el matrimonio (basado en la servidumbre de la mujer), la escuela (que se preocupa más por la conducta que por el conocimiento), la Iglesia (siempre más interesada en el castigo que en el perdón), los centros de rehabilitación (verdaderas sucursales del infierno) y los medios (sedientos de sensacionalismo). Pero la mejor crítica de *Polyester* es la que está reservada a los intelectuales que disfrutan en un autocine de un triple programa de Marguerite Duras y después leen *Cahiers du cinéma* comiendo caviar. ■

Silvia Schwarzböck



**Hairspray**  
1988, con Ricki Lake, Divine y Coleen Fitzpatrick.

Colorida, fresca y simpática, *Hairspray* —ambientada en Baltimore, 1962— festeja el rock & roll, lucha por el integracionismo entre negros/blancos y entre gordos/flacos. Cuenta, en cierta forma, la historia del rock: de cómo los blancos aprendieron a bailar y a cantar de los negros. Y todo en un tono absurdo y sin

que la música nunca deje de sonar. La protagonista, Tracy Turnblad (Ricki Lake), es la gordita más simpática que dio el cine. Tracy se convierte en la estrella del *Corny Collins Show*. También es modelo de un glamoroso negocio tipo Medigrand, cuyo eslogan es “lo grande es hermoso”. La madre de Tracy, Mrs. Turnblad (Divine), un ama de casa e iddishe mame enorme, le da vida a la película en cada aparición. El mundo de *Hairspray* es bizarro y rosa a la vez: por una vez triunfan los que sabemos que perdieron. Los gordos, los feos, los negros y los travestis dejan en ridículo a los WASP rubios. Si bien parte de una idea encantadora, creo que la película tiene una excelente primera media hora y luego se hace reiterativa. Lo que la sostiene es la música, los bailes, las actuaciones —en especial las de Ricki Lake y Divine— y los esporádicos raptos de locura de Waters, quien no casualmente hace de psiquiatra psicópata en su propio film. ■

Flavia de la Fuente



**Cry-Baby**  
1990, con Johnny Depp, Ricki Lake, Polly Bergen, Susan Tyrrell, Patty Hearst y Traci Lords.

Mirada de reojo por los acólitos de Waters, que la ven como una concesión-comercial-del-Maestro, para quienes no pertenecen a ese club privado *Cry-Baby* puede resultar más satisfactoria que muchos de sus “clásicos”. Da toda la sensación de que el Sumo Pontífice del Trash se liberó por un rato de las responsabilidades del cargo para, finalmente, relajarse y gozar filmando una película. Hay mucho gozo en *Cry-Baby*, que corrige y mejora la

anterior *Hairspray*. Waters más allá de la macchietta camp para recuperar, ahora sí, el júbilo hormonal de la eclosión del rock and roll, enlazándola con aquel otro júbilo de los grandes musicales de los 40. Contagiada de la energía liberadora de sus teenagers, *Cry-Baby* trasciende el esquematismo de la oposición entre *drapes* (zaparrastrosos) y *squares* (cuadrados) para entregarse al puro placer juvenil de cantar, bailar y apretar hasta que el cuerpo aguante y las cárceles se abran. El número “Por favor, carcelero”, encabezado por una Amy Locane en estado de furia roja, derrite barrotes a puro *soul* blanco y es sencillamente glorioso. No le van en zaga el baile de los besos de lengua, la historia del choque de los dos aviones y del “Bombardero Alfabético”, la *love story* entre la abuela de Allison y el Señor Juez, la batalla campal en medio de los relámpagos, el rescate en la feria, el vuelo final de Allison y las presencias de Susan Tyrrell, Willem Dafoe y Johnny Depp en el primero de sus conmovedores *freaks*. ■

Horacio Bernades



**Serial Mom**  
1994, con Kathleen Turner, Sam Waterston, Ricki Lake y Suzanne Sommers.

Para una madre de familia, amante de los pájaros y de la armonía del hogar, no hay nada peor que un profesor que le pone notas bajas a su hijo o que el novio de su hija se vaya con otra. Pero esta mamá es un poquito drástica en las medidas que toma al respecto. Ella los asesina. *Serial Mom* puede parecer un film liviano de un realizador independiente adaptado a la industria. Pero es un film tan inquietante que uno no sabe si reírse o llamar a los

bomberos. La moralidad del personaje protagónico es ambigua: por un lado representa lo más conservador y reaccionario y por el otro es simplemente una asesina. La confusión quizá derive de que la mamá asesina tiene una personalidad no acorde con las reglas de la sociedad en la que vive. Se me dirá que ningún asesino la tiene, pero si se lo piensa bien, esto no es tan cierto. La confusión inútil y el conservadurismo disfrazado de vanguardia de *Asesinos por naturaleza* nada tienen que ver con esta película. La corrección política queda desamparada totalmente frente a *Serial Mom*, no hay manera de colocarle un rótulo. La protagonista lleva sus ideas hasta el muy gracioso y no menos inquietante final. La sociedad, mientras tanto, oscila entre la condena y la idolatría. Todo esto no lo convierte en un film de aprobación masiva, y sus posibilidades de película de la industria se reducen considerablemente. La actuación de Kathleen Turner es una de las mejores de su carrera. ■

Santiago García





## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Señoras y señores de *El Amante*:

Un día, hace mucho tiempo de esto, me dijo una amiga: "Che, ¿vos no leés *El Amante*?" ¿El qué?, dije yo. *El Amante*, me contestó, una revista de cine. Bufé: ni loca. Para mí ver cine es lo mismo que leer: el placer de la aventura, así que no me vengás con esas revistas llenas de jerga técnica en las que te tenés que acordar de la ficha de cada película que se dio en el mundo cuando yo sostengo que hay cuatro o cinco tipos que son Gardel y el resto no me interesa. Me dijo que no sabía lo que me perdía y yo volví a bufar y me fui a releer a Eça de Queiroz y NO compré *El Amante*.

Pero hay que ver que los vericuetos del alma humana son inescrutables como los designios del Señor y que nadie entiende nada de nada en ese terreno a pesar de los esfuerzos (loables) de Don Sigmund. De modo que un día vi la revista en un kiosco y la compré. Desde entonces y siempre en el mismo kiosco compro todos los números uno a uno y cuando se demoran me enoja muchísimo. El kiosquero me ve pasar mirando de reojo los sábados a la mañana que es mi medio día franco, y me dice, *No, todavía no llegó, si usted la compró hace una semana.*

Y con la amiga del principio de esta carta nos llamamos por teléfono para comentar los artículos.

Lo que me gusta de la revista es que la leo TODA. Ya ustedes vieron lo que pasa con algunas publicaciones: una las compra porque lo que trae en la tapa parece interesante, lee el artículo, lee algún comentario que otro y al resto lo mira por encima o ni siquiera lo mira. En cambio *El Amante* no tiene desperdicio.

Y además, ustedes tienen sentido del humor, cosa que por ejemplo los *prestigiosos matutinos* (y/o *vespertinos*) no tienen. Y de las revistas más vale que no hablemos, aunque claro, está esa gran publicación humorística llamada *Caras* que les mata el punto a todas aquí y en donde sea.

No hay nada que no me guste. Hay cosas que me gustan más que otras, lógico, pero que no me guste no hay nada.

Le falta salir una vez por semana y no creo que le sobe nada.

Tengo que agregar, siempre que ustedes sean discretos y no se lo cuenten a mi marido, que Gustavo Noriega es mi alma gemela.

Tampoco se lo cuenten a su mujer que seguro que tiene el muy traidor, porque ya se sabe que los hombres son capaces de casi cualquier cosa.

Cada vez que lo leo salgo a la puerta de calle y grito ¡*Sí, sí, sí, tiene razón, yo opino lo mismo que él!* Con decirles que hasta he subrayado alguno de sus comentarios y les he hecho observaciones al margen, honor que no he dispensado a ningún otro, lo siento.

Y creo que eso es todo. A ver si se apuran con el número 54.

Que los dioses les sean benévolos y cubran de flores el camino de sus vidas. Cordiales abrazos.

Angélica Gorodischer  
Rosario

### Revista *El Amante*:

Soy un cinéfilo empedernido que les escribe desde Río Gallegos. Amo el cine desesperadamente: tanto quiero al cine que quiero estudiar dirección de cine para contar mis propias historias. Les escribo motivado por aumentar mi videoteca. Ustedes, al ser una revista de cine, deben tener mucha información sobre cierto material cinematográfico. Lo cierto es que tengo una videoteca bastante grande y surtida (más de 120 películas) y me gustaría adquirir películas de

tres directores muy conocidos. Uno de ellos es John Cassavetes, de quien vi *Torrentes de amor*, una obra maestra total. Esta película me impresionó tanto que me gustaría saber si se puede conseguir del mismo director: *Faces* y *Shadows*, dos obras famosas y reconocidas por la crítica.

Otro director es Nicholas Ray, de quien vi *Rebelde sin causa*, que me parece genial, y *Los dientes del diablo*, que es excelente. ¿Saben si se puede conseguir de él: *Los amantes de la noche*, *Llamad a cualquier puerta*, *On Dangerous Ground* y *Johnny Guitar*?

El último director es Glauber Rocha, del cual no he visto absolutamente nada, pero después de su dossier me gustaría ver todo. Todos estos hombres son figuras conocidas que han despertado pasión en mucha gente; tengo la certeza de que han hecho obras fundamentales para el cine, certeza que en el caso de Cassavetes y Ray fue comprobada por la visión de *Torrentes de amor* y *Rebelde sin causa*. Sé que ustedes tienen mucha información al alcance; para mí es una cosa muy traumática no poder tener a mano esas películas. Creo que me estoy obsesionando con esos directores. Alentado por su palabra crítica y los numerosos elogios prodigados a estos autores, les pido por favor, pagaré lo que sea por obtener una buena copia de cualquiera de esas películas. En el caso de Rocha, sé que es un autor difícil, pero agradecería infinitamente obtener una copia de cualquiera de sus películas. Me encantaría ver *Dios y el diablo en la tierra del sol* o *Antonio das Mortes*.

Todas esas obras de las cuales leo comentarios: enigmáticas, grandiosas, son simplemente una obsesión.

Si ustedes conocen un videoclub especializado que posea películas de estos directores, núcleo cinéfilo o un coleccionista, les agradecería mucho que me proporcionaran su dirección, teléfono o algo.

Esta es la causa por la cual escribo. Creo que para una formación cinematográfica correcta hay que ver lo más posible, esa es mi política. Una vez asimilado el lenguaje lo vuelco a mis obras precoces.

Tengo quince años y quiero dirigir películas. El cine es mi droga, mi vicio y cuando quiero ver algo no puedo sacármelo de la cabeza.

Me encanta la revista. Seguramente escribiré de nuevo. Por favor, les pido que recuerden mi pedido, es algo muy importante para mí. Tratar de hacer una videoteca en Río Gallegos es una tarea muy difícil.

Muchas gracias, Chau.

Federico Ferro  
Río Gallegos

### Hermanos amantes:

Dado el espacio que le habéis otorgado a autoridades de la Iglesia Católica, me siento en el derecho —ya que en su carismática revista siempre hay lugar para la pluralidad de las opiniones— de escribirles mi punto de vista.

En su crítica al video *Pulp Fiction* (que significa en español *Tiempos violentos*) del Hermano Casaretto, hay un par de cosas que no caben en el intelecto de una persona de su jerarquía. El dice que el negro se convierte cuando ve el milagro, "pero más que milagro es una blasfemia", como dice Jn. 18 4-5). El negro (interpretado excepcionalmente por Jackson), después de haberse convertido, no podría nunca encubrir un asesinato, que a la vez encierra la escena de racismo intolerante jamás vista en la televisión. ¡Después de semejante acto dice que quiere ser pastor! (?) No, no me lo creo completamente. El señor Tarantino (no podría decir nunca que es "un

Hermano”) es un tramposo, blasfemo, ultraviolento y obsceno (ej.: la ramera con ganchos en todo el cuerpo y la escena de sexo oral con la niña). Yo la alquilé leyendo la recomendación del Casareto y me agarró una indignación terrible por esta cuestión.

Y ya que estamos hablando de películas, y dado que soy muy pelicularo (o, como ustedes dicen, “cinéfilo”), quiero hablarles de *Un milagro para Lorenzo*, película que con el nombre parecía interesante, pero viéndola me decepcionó. Si los padres hubieran orado y encomendado a Dios, en vez de gastar tiempo y dinero en ese aceitecito, y hubieran ido con el mismo dinero a algún templo, el Lorenzo se hubiera salvado.

Excelente la actuación del niño.

Y por último, me contaron de una película, que su nombre creo que es *Milagro de fe*. Creo que es un documental donde se muestra a nuestros hermanos pastores de carpa y Pastoral de Esperanza, valioso desde el momento en que intenta reflejar nuestra amada realidad. Espero que escriban la crítica de este video.

Saludos y bendiciones.

Rvdo. W. Jiménez

PD: Muchísimas gracias por el espacio que me dan para hacer esta crítica constructiva. Así todos juntos vamos a lograr una mejor televisión.

#### Amigos de *El Amante*:

La palabra “amigos” no es una mera formalidad sino lo que realmente los considero desde que descubrí la revista. Por otro lado, me siento siempre agradecida con ustedes ya que —cuando mi hijita de casi 3 años y mi marido de “casi” 38 me lo permiten— veo todas las películas que “recomiendan” y nunca me he decepcionado. La verdad es que no tengo demasiadas oportunidades para ir al cine, pero cuando lo logro no dejo de tomar en cuenta sus comentarios (a favor), como lo hice con *Blue Sky* y *Los puentes de Madison* (quedaré agradecida de por vida con Flavia).

Gracias, además, por sus comentarios sobre *Pecados capitales* y *Los sospechosos de siempre*, los cuales motivaron la decisión de “arrastrar” a mi marido a las salas cinematográficas. Ambos salimos fascinados en las dos oportunidades por muchos motivos, entre ellos por la “miradita” que se echa Kevin Spacey a la pared plagada de papeles en la oficina de Rabin en *Los sospechosos...*

Después de tantos agradecimientos, un favor: cuando lo crean necesario podrían apabullarnos a todos los que lo amamos con un dossier sobre R. W. Fassbinder.

Otro favor: Díganme (por favor) en qué otras películas actuó Kevin Spacey, que yo no lo conocía y me pareció bárbaro. ¡Gracias por estar todos los meses!

María Martha de la Torre

#### Belle de France. Una visita inesperada

A casi treinta años de su estreno, vuelve a las pantallas argentinas —de todo el ámbito de influencia hollywoodense— *Belle de jour*, el más resonante éxito de crítica y de recaudación de Luis Buñuel.

Para los que estamos en los cuarenta, los que abrimos ventanas a la vida desde las butacas del Arte y del Lorraine, es como encontrar el eco de nuestros veinte años llenos de ilusión y de confianza en el

mensaje de los maestros. Es como reencontrar la magia de los encuentros con Bergman, Visconti, Fellini, Antonioni, Godard, Truffaut, neorrealismo y Nouvelle Vague, barroco y socialismo. Van por los ojos volando los recuerdos para encontrar el temblor de las grandes revelaciones, de las manzanas prohibidas que nos darian la sabiduría, aun a costa de ser expulsados de algún paraíso infantil. Juro que volví a encontrar el tiempo y el ritmo secreto de aquellos años.

Una visita inesperada, la de nuestra alma en el filo entre la adolescencia y la juventud. La de esa otra *Belle de jour*. La del alma escapada de la paz de los sepulcros para abrirse a los secretos del mundo real. A riesgo de todo. Para saber quiénes éramos.

#### Cherchez la France

En los tiernos sesenta, Francia encarnaba para el mundo la vanguardia del progresismo. Sus pensadores trataban de revelar las falacias de todos los discursos occidentales —a los que oportunamente habían parido—, iban desde la confianza en el buen salvaje, socialista por natura, a la náusea de una sociedad enferma de su propia cultura. Precisión y elegancia, ese era el toque. Y desenfado —*Bonjour Tristesse*— y desafío, y mucha cultura y mucha independencia. Francia exiliada de Vietnam, Francia preñada de las barricadas. De Gaulle a la Mao, tiers monde metropolitano, Malraux a la Guevara, revolución autoritaria y aristócrata. Una cultura desafiante y aguerrida, Dalí y Lacan, todo el surrealismo, todo el Dada, Picasso y Mondrian, y los impresionistas y los expresionistas, ¿qué más decir? Francia era entonces la luz iconoclasta, capaz de albergar reflexión y acción.

Cuando vino *Belle de jour*, vimos una película “francesa”, llena de avant-garde y de promesas, de signos negados en lo inmediato a los provincianos ojos de que disponíamos, pero que era necesario interpretar. Francia venía a darnos luz, aunque fuese en la sombra de metáforas difíciles. Como Sartre, como Lacan, como Barthes y como Foucault.

#### Un maldito catalán

Con ojos 1996 vi otra película. Vi la figura de un travieso español y catalán —anarquía de la anarquía— asomado tras los Pirineos para descubrir los trapos sucios de su prima de al lado. De esa prima orgullosa que lo invitó a su casa pero no le permitió olvidar que era de ella.

De su exilio mejicano —anarquía de la anarquía de la anarquía— don Luis trajo un historial de un buen cine de crítica social, de mirada desnuda a la España gazmoña y mal pensante desde la tierra hija, pero lejana, de Frida y los Murales, de rebelión y Pancho Villa. En los veinte, este españolito cruzó por primera vez el borde para compartir la agenda surrealista. Que era la agenda francesa de oposición por excelencia. Más que el marxismo y el freudismo. Más que el cubismo y el fauvismo. Mirar la realidad con ojo nítido, traducirla en el límite improbable o imposible. Parodiar, burlar, denunciar. Esa agenda es, ni más ni menos, la de *Belle de jour*.

#### *Belle de jour*, surrealismo au naturel

El surrealismo ha sido desvalorizado por sus detractores. Los señores

Inscríbese  
en las competencias  
cinéfilas

Tel. 951-0113  
Freddy Criconet

dueños de la Verdad y de la Ciencia han decidido que era un divertimento irresponsable, una causa baladí. Fieles a sus certezas —el blanco predilecto de los surrealistas— prefieren la acolchada prisión de los sistemas al vértigo de los bordes.

Buñuel encara *Belle de jour* con la vara surrealista en la mano: estricta aceptación de los datos, burla feroz a la convención, dilución de los límites, crítica del provisorio concepto de "realidad".

Francia es el objeto de esta operación descarnada. No como nación, no como país, sino como pueblo, representado en la burguesía parisina que sería el primer laudador del film (satisfechos burgueses porteños, aplaudiendo las boutades de Nacha en Punta, las cachetadas propinadas...).

En *Belle de jour* todos están condenados, salvo Hippolyte. O sea Pao Rabal, o sea Buñuel. El español emergiendo indemne de Francia aunque necesite usarla. El español acostumbrado y confortable en el burdel de Francia, racional y pasional.

Del resto, todo es burla y desprecio. Por Séverine (Catherine Deneuve), esclava de niña y de grande, masoquista y subversiva, feminista avant la lettre, machista sobre todo. Por Pierre (Jean Sorel), su marido, que hace de la medicina su casa de Anaïs, su burdel, donde se esconde para encontrarse —¿para perderse?— y para aprender citas sabias con las que contentar a su mujer sin amarla. Por Husson (Michel Piccoli), parásito social que deambula entre clubes y paseos, entre resorts y burdeles, disfrutando blandamente de una herencia asentada quizás en el sufrimiento de algún pueblo de Outremer. Por esas mujeres que cuchichean sobre sexo y engaños a la sombra cuidada de su status. Por los jóvenes y no tan jóvenes dorados de las pistas de esquí. Por las putas que cobran y los clientes que pagan como si ya no existiera ningún rastro de amor.

También la burla a los personajes de fondo y al espectador. A los barones de la Francia otoñal y a los descifradores de metáforas de la nueva semiótica. A los que están pendientes de qué hay en la cajita o de qué cuernos significan los zapatos, o las campanitas, o el landó o los gatos...

Burla a la Francia del montón, representada en la mucama de Anaïs, y a su hija adolescente y formal, pequeña Séverine, pichona de Belle de jour.

#### Belle y Marcel

Séverine quiere pero no puede. Y se ensimisma. E intenta. Y sueña, y se extraña, y se aleja... solo para volver al mismo lugar. A la vigilia soñadora o al sueño impresionante, a la indiscriminación. A la muerte. Marcel, vecino a Hippolyte, muere porque cree poder sobrevivir a los muertos. Porque cree en ese amor que ya salió de la pantalla hace tiempo. Porque como héroe romántico solo le cabe el fuego de artificio de la rebelión y la muerte impotentes. Y porque es francés. La boda mística de Marcel y Belle de jour, hace treinta años, descubrió con gran anticipo la profunda crisis de la mentalidad francesa. Anticipó la locura ensimismada, la muerte del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, el inminente suicidio. Encarnó la reedición de la denuncia surrealista.

Preanunció un evento portentoso: el comienzo del Reino de la Trivialidad, el fin de la Iluminación.

Luis V. Sbertoli  
Capital

#### Sres. El Amante:

*Día de la independencia* no es una gran película, al menos no lo es en el sentido en que lo son *El padrino*, *El joven Manos de Tijeras* o *ET*. Pero tiene a su favor algo valiosísimo y a tener en cuenta antes de realizar cualquier análisis racional, algo que tiene que ver con lo emocional-corporal. En estos tiempos de películas larguísimas, en que uno termina con dolor de culo y conociendo la gestualidad de nuestros vecinos de tres filas a la redonda, *Día de la independencia* propone un contrato de lectura diferente: casi dos horas y media de película que parecen apenas una, asientos mullidos aun en la peor de las salas y estar a solas con ella aunque el cine esté lleno. *ID4* está bien narrada. Pese a los clichés, pese a que los segmentos de "amor" nos causen vergüenza ajena, aunque se note la pantalla azul, haya huecos en un guión no muy brillante y pese a que deja traslucir la ideología filmica yanqui de resolución de escenas por todos lados, los "hacedores" de *ID4* lograron que cada escena esté concatenada con la siguiente de manera simple, progresiva, eficaz y demoledora. Como aquellos dinosaurios de Spielberg nos enfrentaban a algo más grande que la vida, a nuestras fantasías de niños, Emmerich (o quien sea) nos pone frente a algo *bigger than life*. Frente a fantasías que provocaban terrores infantiles y es ahí donde nos ganó. Cuando esas gigantescas sombras avanzan sobre el universo nuestro cerebro recibe el toque de atención y si por un rato nos fijamos en lo estereotipado y tonto de los personajes que se van delineando, cuando las naves están a punto de comenzar el ataque, la película ya nos ganó, nos deglutió. No sabemos ni dónde estamos, ni dónde dejamos el auto o si tenemos trabajo o no. Solo sabemos que ¡gracias a Dios! nos invaden.

Podría considerarse a *Día de la independencia* como una más de la tendencia hoy dominante de la estetización de lo visual, eso que propone que lo único que importa es que el film impacte al ojo, sea bello; la fábula moral y el triunfo del bien sobre el mal o al menos la existencia de estas categorías no importan. Pero esto no es tan así. Ejemplos claros de esta tendencia son *Jurassic Park* y más recientemente *Twister*. Pero *ID4* excede esta tendencia; definitivamente sí impacta nuestro ojo, muestra una realidad netamente estética pero... pero hay algo raro... algo más... ¿Cómo puede ser que en una película tan cara se noten las maquetas, se vean las superposiciones, resalte la pantalla azul?, ¿y cómo puede ser que no nos importe? Spielberg moriría.

*Día de la independencia* utiliza la idea del impacto en el ojo (que produjo películas tan increíbles como aburridas) pero nos muestra el truco, como lo mostraban en nuestra niñez esas viejas películas del Once o los tres continuados de ciencia ficción del cine de la esquina de casa; como lo demuestran los films de bajo presupuesto que hoy les encantan a los chicos.

Lo que importa de *ID4* es que le da al público lo que quería, bucea en nuestro interior de manera profunda, sacando nuestra adolescencia hacia afuera o poniendo en los que son adolescentes todos los sentimientos a flor de piel. Nos da eso "más grande que la vida" bien contado y decorado como nuestros más interiores deseos querían que se nos diera. Y eso hoy es suficiente.

Gabriel Cámara, el defensor de las películas indefensas  
Río Gallegos

PD 1: Cuando Bill Pullman hace su discurso antes del ataque final, lloré.  
PD 2: *Marte ataca* de Burton seguramente será mejor pero no estoy seguro de que también sea más divertida.

## El Cine a través del Cine

# HISTORIA ESTÉTICA Y SOCIAL DEL CINE ARGENTINO

Curso breve a cargo del periodista especializado Gustavo Castagna

CON EXHIBICIONES DE VIDEOS Y DISCUSIONES

INICIA VIERNES 6 DE SETIEMBRE

ORGANIZA TEA

ZKY&SKY

Informes e inscripción: Lavalle 2083 Cap. Fed. de 9 a 21 hs. Tel: 371-8020 374-6751 374-7912

# Un gran cortometraje en el país de los ciegos

*Este cortometraje de animación filmado en 35 mm, ganador del concurso público del programa Caloi en su tinta y realizado con el aporte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, es uno de los trabajos de animación más notables que han aparecido en los últimos tiempos en nuestro país. Su factura y concepción de puesta en escena vuelven a demostrar la importancia de un género casi en extinción en la Argentina debido a la miopía de la gente del medio. Todo el proceso de producción y realización de Ceguera es una muestra de creatividad y profesionalismo, y sus problemas de exhibición revelan el calamitoso estado del cine argentino.*

por Jorge La Ferla

## Tratamiento de *Ceguera*

La película parte de una situación con dos personajes reales de Buenos Aires y elabora una propuesta de recorte de las escenas que en su manejo del espacio y del sonido demuestra que siempre se trata de lo mismo en el cine: de la concepción y decisión de la puesta en escena. El único espacio referencial de la historia, la ubicación de los protagonistas (una ciega con su hija en la calle Florida), es el punto de partida para elaborar toda una serie de acciones que van armando un nuevo escenario a partir de la variedad de puntos de vista, las relaciones figura-fondo, los enlaces espaciotemporales y la relación campo-contracampo. Todo el trabajo sobre el relato está planteado dentro del espacio cerrado que ocupan las dos protagonistas, articulado en un doble juego con el exterior del cuadro. Por un lado, un campo real: la calle Florida y la hiperpresencia de la masa circulante, y por el otro, un campo off onírico y simbólico que transmite la imagen interna de la madre y la hija. Si bien la película está trabajada enteramente con dibujos, todo su desarrollo apela a una gramática cinematográfica clásica y proliza en cuyos elementos reside la clave y la creatividad de su narración. Esto está planteado desde la primera secuencia, con la imagen en contrapicado del cartel y el posterior alejamiento de la cámara para mostrar a los personajes que entran en cuadro, hasta el acercamiento definitivo a los mismos. El reflejo en el vidrio de la gente que circula por la calle pone en



imagen, y de manera permanente en toda la película, el contraplano base de uno de los conflictos visuales del trabajo: madre-hija versus multitud indiferente. Ese acercamiento fragmentado y enlazado por fundidos descubre en el final otro lugar de confusión: el negro de la cavidad ocular de la madre. Aquí está planteado el verdadero conflicto de la película a partir del cual se produce la escena con la única invasión figurada entre los dos espacios: el lado de la calle que ocupan los personajes con su contraplano, la calle y la vereda opuesta, que la madre atraviesa en una situación onírica y que produce el primer efecto de extrañamiento. Aquí está el comienzo explícito del planteo narrativo del corto, pues pone en escena los dos mundos, el del interior (la madre y la hija) y el del exterior. El relato va así desarrollándose con una notable economía de recursos que desembocan más tarde en el definitorio flash de la madre durante su embarazo y luego con la beba en brazos, que repite sin cesar su letanía. Nuevamente interior y exterior de la madre con el contraplano permanente de la calle como parámetros



del conflicto entre los dos mundos. Una escena notable de la película es la panorámica circular en la que, siguiendo la mejor tradición de Miklos Jancso o Theo Angelopoulos, pioneros en la utilización de este recurso, se desarrolla dentro del plano secuencia un período considerable de tiempo que funciona como un flashforward. Terminada la secuencia, han pasado varios meses, los índices son el cambio de estación y las revistas del puesto callejero, en especial la tapa con la imagen del presidente de los argentinos. Otros efectos muy logrados son los momentos de extrañamiento y de ruptura temporal cuando la nena se observa ya grande en el espejo, o la madre enuncia su pedido constante con un altoparlante como boca mientras la gente sigue circulando transfigurada en monstruos; o cuando la nena, casi en el final, en un tiempo casi detenido, se bambolea como un autómata y recoge explícitamente la última moneda. Lo que puede aparecer como un final anecdótico, la serie de cassettes con la permanente letanía de la madre pidiendo limosna, se traslada simbólicamente al

interior de la hija en el que también hay un mundo de oscuridad. El sonido cumple una función esencial en la articulación del sentido de la película debido a las variaciones que hay entre la voz de la ciega y el resto de la ambientación que está en contraplano, separado y diegéticamente en oposición a esa voz única. El verdadero centro del sonido es el espacio de recepción de la nenita. Ella muestra la voz definitivamente al final, donde su única visión es la de un mínimo espacio dentro del cuadro que en su mayor parte sigue siendo del negro más absoluto, es decir, el de la ceguera.

Este trabajo de Myriam Contreras y Marcelo Otero rompe con algunos esquemas tradicionales de concepción del dibujo animado como un producto destinado exclusivamente a un público infantil en el que usualmente se cuenta una historia de manera ingenua o superficial. También se diferencia de otra vertiente del relato de animación que recurre a la épica. *Ceguera* es una historia muy anclada en un presente urbano y contemporáneo al que alude de manera muy sutil y del cual se disparan efectos simbólicos.

Es importante señalar todas las etapas del proceso de manufactura de la película: los miles de dibujos en rotring —uno por fotograma—, el trabajo en computadora de algunos movimientos complicados, la puesta en color de todo el conjunto, la filmación y edición. Las infinitas posibilidades del cine de animación son reivindicadas por *Ceguera*, que utiliza técnicas tradicionales. En estos momentos se está produciendo una hibridación del género con la posibilidad de convertir todo material audiovisual al soporte digital, planteándose nuevas cuestiones que van desde la tecnología hasta los discursos posibles. La remanida imagen virtual y todos los recursos de la infografía ofrecen efectivamente posibilidades muy amplias que hay que investigar, pero es evidente que técnicas de dibujos que provienen de otros soportes, sobre todo del grabado y de la historieta, funcionan muy bien. En definitiva siempre se está poniendo en juego la misma praxis, que es la de utilizar una determinada técnica y aplicarla para producir un determinado discurso que va creando el lenguaje desde el cual se cuenta una historia de manera novedosa. En todo esto *Cegura* es de óptimo nivel.

### **Ceguera y la situación del cine argentino**

Recientemente se realizó en el Teatro San Martín un ciclo de películas nacionales inéditas y varios se preguntaron por qué no habían sido estrenadas, ya que muchas de ellas tenían un nivel de

realización interesante. Algunas películas se exhibieron luego, por ejemplo *Rapado*; otras no se sabe si se estrenarán alguna vez; por ejemplo, varias de Agresti y Acha. *Ceguera* es un caso más de este dislate. Todo el proceso de preproducción y realización de la película se vio seriamente afectado por las dificultades para obtener los fondos acordados en el concurso público realizado por el programa de Caloi. Una vez terminada la película, no encontró ninguna posibilidad de difusión, ni siquiera en el templo del cine nacional, el complejo Tita Merello. El film fue seleccionado en reiteradas oportunidades para participar en festivales oficiales y en muestras de cine del exterior, de modo que su imposibilidad de exhibición en la Argentina es de hecho un caso de censura. En momentos en que nadie parece inmutarse por el dominio

absoluto de todo el circuito de exhibición de películas por una sola empresa, los organismos oficiales siguen inoperantes para buscar mecanismos alternativos de difusión de material nacional y extranjero de calidad. Desde que se otorgó el crédito al proyecto de *Ceguera* hasta la impasse actual de su exhibición, varios funcionarios y gestiones pasaron por el Instituto Nacional de Cinematografía y todos mantuvieron su coherencia con respecto a este disparate de dificultar la realización y exhibición de un material financiado por el ente que ellos dirigen y que maneja fondos públicos. ¿Cuál es el sentido de otorgar financiamiento oficial a un proyecto filmico y luego impedir su visión? Quizá cuando se inauguren los vuelos estratosféricos de una hora y media de duración entre Anillaco y Tokio tengamos la respuesta. ■

### **La historia de Ceguera**

En septiembre de 1993 *Ceguera* era solo un proyecto, mejor dicho, un guión pensado para realizar una película de cinco minutos con la técnica tradicional de animación cuadro a cuadro.

Por esa fecha, el programa *Caloi en su tinta* conjuntamente con el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (entonces dirigido por Guido Parissier) acordaron la realización de un concurso público que premiaría al mejor proyecto de todos los presentados, con la suma de \$30.000 (aportados por el INCAA), destinada a financiar la producción del correspondiente cortometraje de animación. Así, luego de entregar nuestro guión antes del 30 de noviembre de ese año, fecha en que vencía el plazo del concurso, esperamos ansiosos la decisión del jurado, integrado por: Caloi, Salvador Sammaritano, Catú y nada menos que Jean L. Xiberras (director del Festival Internacional de Annecy, Francia, y por el cual es considerado la máxima autoridad en cine de animación). Finalmente, veinte días después conocimos la decisión del jurado, que eligió a *Ceguera* como el ganador entre cuarenta proyectos presentados.

La película debía quedar terminada seis meses después de conocida la decisión del jurado pero, por distintas razones (cambio de autoridades del INCAA, atrasos en la entrega del dinero, incremento de los costos de producción presupuestados originalmente, etc.), no pudimos cumplir con ese plazo y prácticamente hasta mediados de 1994 no nos fue posible poner en marcha la producción de *Ceguera*. La copia "A" (como se denomina en el mercado a la primera copia que se hace del negativo definitivo) de la película *Ceguera* terminada se entregó en el INCAA el 15 de agosto de 1995.

Pese a todo, estamos orgullosos del trabajo realizado ya que ninguna de las razones antes expuestas incidieron en absoluto en la calidad final de nuestra película.

Y todavía nos queda una ardua tarea por delante: la de conseguir que *Ceguera* sea vista y conocida por la mayor cantidad de públicos posible. ¿Por qué? Porque solo con mucho apoyo y difusión conseguiremos, en el futuro, tener el respaldo necesario para seguir realizando películas para este género, acceder a créditos u otros subsidios tanto del INCAA como de otras instituciones, contar con apoyo oficial para presentar nuestros trabajos en festivales internacionales, generar emprendimientos para toda una corriente de realizadores argentinos en cine de animación.

Esta película está filmada en 35 mm, por lo que debería ser proyectada en salas comerciales de cine o en sitios que dispongan de un proyector de similares características. Al respecto, existe un compromiso de parte del INCAA (el reglamento del concurso establecía la exhibición en salas comerciales del proyecto ganador) pero hasta la fecha no se ha efectivizado y, por el momento, no contamos con apoyo oficial para difundir *Ceguera* al público masivo.

Tampoco contamos con fondos propios para financiar dicha proyección porque el costo final de *Ceguera* fue de \$35.000, cinco mil más que la suma otorgada por el INCAA; ese dinero salió de nuestros bolsillos y aún no nos pudimos recuperar del desorden económico que ello nos produjo. Sin embargo, no nos damos por vencidos. ■

### **Myriam Contreras y Marcelo Otero**

#### **Festivales a los que fue invitada**

Mediawave 96 Győr (International Festival of Visual Arts) (Hungría), Festival Internacional da Cinema da Figueira da Foz (Portugal), The Swiss International Animated Film Festival 1996 Hendrisio Cartoon.

Existe una copia en la videoteca de Liberarte, Corrientes 1555.

**Ceguera.** Argentina, 1995, 35 mm, 5'. **Idea original:** Myriam Contreras. **Dirección y guión:** Myriam Contreras y Marcelo Otero. **Asesor técnico:** Bujos S. A. **Animación:** Néstor Puchetti. **Cámara:** Federico Martín. **Sonido:** Promidi S. A.

# Cuantas más voces, mejor

por Horacio Bernades

Como lo viene haciendo desde hace un par de años, la revista *Film* presentó, a comienzos de agosto en la Sala Lugones del Teatro San Martín, un ciclo de films y videos argentinos de producción reciente, hasta ahora inéditos (con la excepción de *Hijo del río*, estrenada el año pasado). El ciclo se caracterizó por la variedad, no solo de estilos y estéticas sino de pasos, formatos y soportes. Lo que todas las películas exhibidas comparten es la intención de buscar una *forma* que sea la más adecuada a lo que se quiere contar, y eso es justamente lo que las diferencia de ese cine a la marchanta que es el cine argentino estándar. Algunas de ellas ya fueron comentadas en su momento en *El Amante* y otras lo serán al momento de su presentación oficial. Remitimos a los lectores interesados a los números 27, 40/41, 44 y 38 de esta revista, en los cuales encontrarán reseñas de *Chamuyando* y *Labios de churrasco*, ambas de Raúl Perrone, *La convención*, de Raúl Beceyro al frente de un colectivo de trabajo e *Hijo del río*, de Ciro Capellari. Queda pendiente el comentario de *El camino del medio*, filmada en 1993 por Iván Lantes y Mariano Pensotti, por la sencilla razón de que no la vimos y, cuando buscamos un alma caritativa que nos consiguiera una copia casera de la película en video, no la encontramos.

*Macedonio* es el más reciente documental de Andrés Di Tella (*Desaparición forzada de personas, Montoneros*). Al documental de Di Tella, hecho para televisión (ciclo *DNI*) le cabría el título tal vez más apropiado de *Macedonio según Ricardo Piglia*. Son la presencia y la palabra del autor de *Respiración artificial* las que guían el relato, y subyace en él una idea de neto cuño pigliano. La de que todo relato es un relato policial, en tanto es siempre una investigación, una busca. La busca, en este caso, de la figura elusiva de don Macedonio Fernández, escritor, humorista y metafísico, la que se intenta armar, como en un rompecabezas, a través de testimonios a cámara de quienes lo conocieron, admiraron o estudiaron, además de material de archivo y de alguna reconstrucción ficcional. Como es característico en Di Tella, los testimonios se yuxtaponen, se complementan y en algunos casos incluso se contraponen. *Macedonio* tiene, como todos los documentales de su autor, dinámica y fluidez, además de una sugerente puesta en escena (abundancia de túneles para comunicar la idea "macedoniopigliana" de una ciudad oculta, un universo paralelo) y abre más cuestiones de las que cierra, lo cual está muy bien. Se extraña, eso sí, el sentido del humor de Macedonio, un plantado encantador.

Hay una coincidencia entre *Sottovoce*, largometraje del debutante Mario Levin que ganó el concurso de óperas primas en 1995 y *Bajamar, la costa del silencio*, miniserie en cuatro episodios de 50 minutos cada uno, dirigida por Fernando Spiner. Ambas toman como referente el cine policial, en su variante "negra" en el caso de *Sottovoce*, mientras que *Bajamar* es un thriller dramático, para ponerle alguna etiqueta. La película de Levin tiene un impecable acabado técnico y está muy bien actuada, con un Lito Cruz menos profesor de teatro que otras veces. Se nota, además, una familiaridad con el género que es infrecuente en el cine aborígen, algunos

personajes bien trabajados (no todos) y algunas escenas que son un verdadero hallazgo (un cabaret fisicoculturista para damas, sobre todo). Pero, además de algún que otro cabo sueltísimo, me parece que la película no termina de definirse entre la transcripción literal, la parodia y el melodrama, quedando finalmente a media agua en todos los terrenos. Es una primera impresión, y debo reconocer que a mucha gente de respeto, incluso algunos compañeros de redacción, le gustó mucho. Cuando se estrene (en octubre, posiblemente) habrá pasto para la polémica.

La opinión sobre *Bajamar* tampoco puede tomarse como definitiva, por una sencilla razón: el día que debían exhibirse los dos últimos capítulos fue el paro de la CGT y encima, el día anterior se habían levantado las dos últimas funciones por no sé qué bolonqui entre los productores, pero tuvimos la fortuna de ir a una de las funciones que sí se hicieron. Más allá de ciertos condicionamientos propios del formato miniserie (desfile de personajes y cruces de historias) *Bajamar*, cuya historia recuerda a *Twin Peaks*, sorprende por el nivel profesional de todos los rubros (relato fluido, un guión muy elaborado, actuaciones parejas a pesar de Patricio Contreras y a favor del gran Alejandro Urdapilleta, diálogos sobrios y ajustados, notable partitura original de Leo Sujatovich). No hay más que ver la presentación, en base a una serie de subjetivas y de fundidos encadenados, para darse cuenta de que atrás hay un director de cine (Spiner es autor de clásicos del cortometrajismo nativo como *Testigos en cadena*). Capaz de crear, además, un fuerte clima de amenaza a través de detalles de ambiente. Para la televisión argentina, poco menos que un lujo asiático. Esperamos verla completa, y pronto (iría, según se anunció, por América TV) porque nos quedamos con la intriga.

Dejamos para el final *Picado fino* porque fue, para un servidor, la revelación del ciclo. Dirigida por Esteban Sapir, de 28 años y creciente prestigio como director de fotografía (*Rey muerto*) y como camarógrafo (en la nueva película de Jorge Polaco, por ejemplo), es una de esas películas que apuestan a todo o nada, y gana por goleada. En 16 mm, blanco y negro y sin ninguna financiación, *Picado fino* se juega a contar la historia de un pibe de vida fragmentada desde el punto de vista del pibe. Esto es, fragmentariamente, con planos discontinuos que Sapir trabaja como si fueran notas, ritmos y compases de una partitura. Una vez que se "entra", la película adquiere una fluidez y un vuelo visual infrecuentes. Todas y cada una de sus imágenes tienen un peso específico fuertísimo y al mismo tiempo son parte de una historia que avanza como un tren. Sapir logra el raro milagro de aunar poesía y narratividad, seso y emoción, modernidad y clasicismo, humor y tragedia, cálculo y levedad, y un montón de cosas más que no enumero porque sería un plomo. Más allá de la sombra de Godard y sobre todo de *Malasangre*, *Picado fino* es, me parece, una de las películas argentinas más inspiradas que puedan imaginarse. Que no es para pocos quedó demostrado el día de su exhibición, a sala llena, con gente afuera y una mayoría de espectadores exultantes. Ojalá pueda verla más gente, algún día. ■

# El terror de los recuerdos

Del 9 al 13 de agosto, con el auspicio y la colaboración del British Council, se exhibió en la Sala Lugones del Teatro General San Martín, una retrospectiva del original realizador inglés Terence Davies, entrevistado por El Amante en el N° 48.

por Gustavo Noriega

El cine narrativo está pasando por una crisis que, usando un tono apocalíptico, podríamos llamar terminal. El mazazo no se lo asestó el singular Terence Davies en la retrospectiva de su carrera que se exhibió en la Lugones —la verdad es que éramos pocos— sino más bien *Día de la independencia*.

Cuando la película que amenaza con ser el récord histórico mundial de recaudación renuncia expresamente a conformar un verosímil de dos horas y fracción, cuando lo que está en juego en este evento mediático es un recordatorio de lugares comunes y guiños que no apuntan en lo más mínimo a la “suspensión del descreimiento”, la conclusión es que el relato está, al menos, en problemas. Hay alternativas.

Desde hace un par de décadas —a un costo irrisoriamente menor al de la película mencionada—, un inglés de clase baja, enamorado de Doris Day, ha desarrollado una obra única que, sin incluir *The Neon Bible* (1995) que no integraba la muestra y que no vi, puede ser considerada una sola película a pesar de estar compuesta por dos largos y tres medimétrajes. Este “multimétraje” de casi cinco horas de duración es una aproximación a la vida del realizador y a su potencial muerte, a las cosas que Davies vio y, no menos importante, oyó. Los dos largos: *Voces distantes, vidas tranquilas* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988) y *El mejor de los recuerdos* (*The Long Day Closes*, 1992) sobrevuelan la infancia de Davies mientras que los tres medimétrajes —*Niños* (*Children*, 1976), *Madona y niño* (*Madonna and Child*, 1980) y *Muerte y transfiguración* (*Death and Transfiguration*, 1983)—, agrupados bajo el título de *Trilogía*, conforman, con una unidad estilística y conceptual impresionante considerando que fueron filmados a lo largo de siete años, una mirada sobre el mismo personaje en su niñez, madurez y en la hora final.

Davies no utiliza ninguna técnica narrativa tradicional. No hay aquí manuales de guión dictaminando cada cuántas páginas debe aparecer un *plot point*, ni cómo mantener aferrado al espectador mediante pequeños suspensos. Ni siquiera las películas que recorren su infancia son una suma de pequeñas anécdotas ligeramente unidas como hiciera Fellini en *Amarcord*. De lo que se trata es de un viaje emocional a lo largo de una vida en el sentido menos anecdótico posible. Una pared de ladrillos bajo la lluvia, la luz cambiante de las estaciones sobre un tapiz, una foto del padre en la pared, el padre golpeando a su madre o atando los regalos de Navidad en la pata de una cama o simplemente una sábana cayendo desde una ventana hasta el tendedero se van entrelazando a un ritmo suave y continuo, que puede ser el del movimiento de la cámara en un travelling lateral (o cenital), el desplazamiento de los personajes caminando o la música que acompaña la imagen. El sonido juega un rol no menos importante actuando con parecida indefinición dramática (no ilustra situaciones) pero con la misma potencia

emotiva. Los personajes de Davies cantan. Cantan en la iglesia, al festejar un cumpleaños, al celebrar una boda o para salir de una pelea. Cuando no cantan se escuchan canciones de la época, o el ruido de la lluvia o sonidos que provienen del interior del cine o todas esas cosas al mismo tiempo. De una forma insólita para el cine conocido, uno podría optar solamente por *escuchar* una película de Terence Davies y alcanzar, de todas formas, un compromiso emocional equivalente al de su “audiovisión”.

Si el tono ocre de los dos largos contribuye al triste desasosiego que provocan, el blanco y negro de la *Trilogía* apoya contundentemente su feroz dureza. Los tres medimétrajes aluden en forma continua al dolor. Dolor de los castigos corporales, del goce sexual, de las imágenes religiosas atravesadas por clavos o pendiendo de cruces, de perder a los seres queridos, de no querer a los seres cercanos, de saberse distinto —artista y homosexual—, de estar solo. En definitiva, dolor de vivir y de morir. Si la *Trilogía* y *Voces distantes* resultan agobiantes por la presencia violenta de su padre, *El mejor de los recuerdos* —su película de huérfano— desgarran con su tristeza de pichón protegido por su madre y sus hermanos.

Mi cuñado, dotado de un talento natural para la pedagogía, definía la educación como “el arte de dosificar el terror”. La forma en que Davies muestra a la infancia, esa época en que todo es educación, es una ilustración de esa frase. Desde el terror sistemático y violento ejercido por su padre hasta la tristeza de la soledad y la sobreprotección pasando por la ríspida comprobación de que todo está regido por límites, todo queda iluminado por el cine de Terence Davies, una suerte de agri dulce y amable pesadilla. El registro emocional de esta obra no tiene equivalentes.

En esa singularidad, Davies invita al relativismo. Quiero decir, conozco personas inteligentes y de innegable sensibilidad que se han enfrentado a *El mejor de los recuerdos* con algo así como indiferencia mientras que yo, con las sucesivas visiones, solo lograba que las lágrimas me aparecieran antes y se me fueran después. No creo que algunos estén equivocados y otros en lo correcto. De lo que se trata es de un cine para el que no estamos preparados, que subvierte nuestras expectativas y que apela a lo emocional desde un lugar distinto al que décadas y décadas de relato han pulido y pulido hasta dejarlo sin carne. Un cine con un grado de verdad tal que nos hace relacionarnos con él como lo hacemos con las personas: aceptando unas y rechazando otras con aquellas razones que la razón no conoce. Mi caso personal es el de una identificación emotiva con ese desgarrado mundo de clase baja liverpooliana descrito por Davies —con el que no guardo ninguna relación— que supera todo tipo de barreras. ■

por Tomás Abraham

He decidido despedirme de mis amigos de *El Amante*, por una sencilla razón. La televisión no me da para más. Con la ayuda de unos amigos que me pusieron patas arriba, hice la vertical frente al televisor, y luego de un rato me descompuise, había bebido demasiado. Decidí que era más práctico dar vuelta el televisor, y se descompuso el televisor, la limitada longitud de sus cables no lo soportó. Es por amor a la televisión que dejo de hablarla y escribirla, para así poder mirarla. Porque me doy cuenta de que está naciendo un rencor en mí porque ella no me da lo que sin duda no tiene. Antes miraba la televisión y navegaba por sus canales, hoy le pido inspiración, que no sea tan avara, que me sorprenda un poco más, que no me deje solo. Pero ¿qué puedo ver? ¿Teleteatros? ¿Más fútbol? ¿Más programas políticos? ¿Los juegos de la fortuna? ¿Algún crimencito bien puesto en escena?

Ya no soporto más llegar a los primeros días del mes y verme inundado por la ansiedad de no saber qué decir de mi amigo el cuadrado, que por no haber cumplido conmigo me dejará a mi vez sin cumplimiento.

¿Qué hacer? ¿Aprovechar que mi vecino Noriega se metió con su nota en la tele sin mi autorización para comentar a mi vez una película y así sembrar la cizaña de una futura guerra civil? No, de ninguna manera; la paz es lo primero, el amor lo segundo, la tele es lo tercero y el cine lo cuarto. O, para seguir con la discordia, no perder la oportunidad para decir que *Poderosa Afrodita* de Woody Allen es tan maravillosa como un sueño feliz y tan inteligente como la infancia para que el mencionado vecino reconsidere su indeciso comentario. ¿Para qué? ¿Qué sentido tiene volver a verla? ¿Para disfrutar de la escena en que un miembro de la casta intelectual del East Side va a los mejores conciertos y a las mejores galerías de arte en un supersport para después volver con una morocha de aquellas a su dúplex de Manhattan? ¿Cuál es el placer del voyeur nativo cuando acompaña a un cronista deportivo neoyorquino en su deleite de los mejores vinos en los pequeños y cozy french restaurants de la tercera avenida y la cincuenta y cuatro? ¿Para qué trasladarse a Nueva York de la mano de W. Allen si nosotros también tenemos lo nuestro? ¿O acaso los intelectuales rioplatenses no hablamos de Derrida, de la última sesión con nuestro analista, de la reforma universitaria, de la contratapa de *Página*, de lo chuchi que está la estatuyente, de lo genial que es nuestro profesor de teatro, y de todas estas vanguardias en nuestras italian and not less cozy pizzerías?

Lo que me gusta de Noriega es que no solo sabe el nombre de la actriz que hace de puta en la película de Allen, ¡sino el nombre del actor que es el padre de la puta! ¡El padre de la puta!, y nos dice que es el gordo que cocina en la cárcel de *Buenos muchachos*, pero Noriega no es infalible, no dice qué es lo que cocinó, se olvidó del ajo, de la cebolla picadita, de los morrones, de esas cosas que enarbolan una italian sauce y que por mi alto colesterol me está vedado paladear.

Admito que después de nueve notas me resulta doloroso despedirme de ustedes, por eso dejaré aquí sentado un testamento-sugerencia para mi amigo el cuadrado y para mi amante. Se divide en dos partes, la primera es de índole filosófica, la segunda es teológica. Así presento mi legado ontoteológico a los lectores de *El Amante*.

Comienza así. La televisión se ve, la fotografía se mira y una pintura se contempla. ¿Y qué es finalmente lo que se observa? Al verbo observar puede corresponder cualquiera de las actividades oculares citadas, siempre y cuando nos detengamos y agucemos la sensación. Observar la televisión es un acto rarísimo y complicado, porque observar el televisor supone recorrer las líneas de la pantalla, el mueble sobre el que está puesto, el florero imaginario que nos gustaría colocar sobre su techo, la carpetita de plástico



que pondríamos bajo el florero; observar el televisor puede darnos ganas de disfrazarlo como a los caniches y pequinences con moño que abundan en ciertas veredas. Después sacamos el aparato a pasear a la plaza para que haga caca, es decir algún noticiero. Pero la televisión no es un perro ni se observa sino que se ve, y enuncio la tesis número I: la televisión mata la mirada por partida

doble. Los protagonistas de la televisión, ya sean actores, conductores, animadores o lo que fueran, no nos miran; no se callan y no miran. Nunca dejan de hablar ni de moverse, jamás miran, nunca se detienen. En ningún momento exhiben su cualidad humana que resalta cuando el hombre puede hacer caso omiso de la histeria visual, y se deja mirar en su soledad. Dejarse mirar en su ser. Nunca hemos visto a Olmedo en un momento en que ya no le toca el culo a una modelo, se aprieta con Portales, se ríe con la cámara, salvo en las fotografías de las revistas de farándula en las que aparece sentado en un restorán con la cara seria, mirando su plato mientras busca una servilleta. Esa cara de Olmedo es borrada de la televisión. ¿Por qué? No porque deje el personaje en el camarín, ya que no son personajes sino prototipos los que se crean, sino porque tiene mirada, elemento prohibido en la televisión.

Nunca Minguito, y diría que en su caso casi nunca, puede asomar su tristeza más de un microsegundo inmediatamente borrado por una torpeza en el vocabulario para dar inicio al desencadenamiento cómico. Por eso los actores de la televisión hablan equivocadamente de imagen cuando explican por qué rechazan papeles no acordes con lo que nos tienen acostumbrados. Un Jorge Luz, Porcel, podrían hacer dramas, Pancho Ibáñez una composición de almacenero, pero paro aquí porque ni siquiera el cambio de roles devolvería la mirada a un medio en que se dispone a cegarla. Los actores de televisión, término que abarca a todos los que presentan su faz en la misma, dicen invertir todo su caudal en una imagen que deben sostener, pero esta inversión se hace sobre un cliché, no sobre una imagen. En la televisión no hay imágenes sino clichés, como tampoco hay palabras sino señales, ni cuerpos sino muecas. La televisión es —como se dice— un medio, procesa a sus elementos de acuerdo a sus mecanismos y teleología, a su finalidad, que consiste en la confección de una óptica cegada, estereotipada, inmediatamente comprensible. De ahí la vacuidad del canto eterno y quejoso de hacer una televisión pensante, porque si esto no se logra no es por la falta de una remanida política cultural —la política cultural nunca fue más que otro sueño burocrático— sino por la vida misma del medio televisivo, mejor dicho, la muerte misma que provoca el mencionado medio.

¿Qué pasa en una fotografía? La foto se mira, miramos porque la cámara misma miró y miró la mirada del mirado descubierto en su humanidad cuando se trata de un rostro. Sin rostro no hay humanidad y en la televisión no hay caras ni rostros, hay muecas y máscaras con la fijeza de la sonrisa vendedora y del drama compungido, como una comedia del arte elaborada en un shopping center. En una foto hay un instante devuelto a la eternidad, es un pedazo de vida inmóvil que por el efecto temporal que produce en el que mira, lo hace flotar entre imágenes. La percepción de imágenes pone en funcionamiento simultáneo a la memoria. La televisión hipnotiza por hacer de la memoria una entidad caduca. Por eso en una foto puede haber imágenes y no clichés, porque apela a nuestra memoria, a nuestra imaginación, a nuestra subjetividad y errancia. Miramos una foto de un chico recogiendo una bolita del piso, y el

modo en que se presenta es un dato aislado e incomunicado, una burbuja como las de Hieronymus Bosch, encuadrado en el papel y en el negativo, pero al mismo tiempo hace eco por su mismo silencio a nuestra infancia, a la niñez, a la amistad con un juguete, a la escasez, al azar. Es un pedazo de mundo que se conecta con mundos posibles. ¿Y una pintura? ¿Cómo se puede llegar a contemplar un cuadro hasta hacerlo objeto amado, agujero por el que penetramos en un mundo de extrañeza, ilimitado e íntimo? La televisión no es humana porque no está penetrada por el misterio, ni se diagrama en palabras porque la palabra también abre el mundo, y lo que se dice en la televisión tiene la inteligibilidad de la señal, una circulación de contraseñas esta vez públicas. En la televisión todo el mundo sabe de qué está hablando, por eso no hay palabras, hay tanta comunicación que no hay sentido. Para que se produzcan efectos de sentido se requiere una condición de rareza y no de saturación significativa. Existe un contrato previo televisivo que también implica una censura, por el que no puede nacer la mirada ni dejarse oír el silencio, tampoco emerger la soledad, provocar la duda, multiplicar las dimensiones de las palabras, detenernos ante el misterio ni seguir un rostro.

El zapping no es el fruto tardío de la invención del control remoto. El control remoto está en las entrañas de la televisión, y el zapping es su mismo latido. Es cierto que el navegar por infinitos canales y la síncopa del videoclip imponen un pestañeo más acelerado que en los tiempos en que se veía *El show de la familia Gesa*, pero en aquellos tiempos la televisión no había logrado aún su identidad, tenía cosas de la radio y del teatro. Hoy ya no, la televisión es tan televisiva como Rambo es Rambo, y fija los ojos y ciega la mirada. ¿Y qué pasa con el cine?, dirán ustedes con fundada razón. Al cine no se lo ve, ni se lo mira, ni se lo observa ni se lo contempla, al cine se lo lee en *El Amante*. La creatividad del aviso va gratis. Concluido el momento filosófico, ahora terminaré con el enunciado de mi aporte teológico.

Leí con sumo interés la carta de Monseñor Laguna, tanto que me motivó para ver algún día *Al corazón*. Los obispos son humanos, a

veces esa cualidad virginal que exhiben, esa voz que tienen, esas manos que tienen, esa mirada que tienen, esa piel que tienen, esa boca que tienen, puede disminuir esa sensación de humanidad pero no es así. Pido perdón, tanto en mi nombre como en nombre de la revista de la que aún soy colaborador, pido perdón por nuestros pecados, y prejuicios. Porque no solo sería interesante que una sección de *El Amante* fuera escrita por los obispos, sino mucho más interesante aun sería que en la televisión hubiera un programa de obispos, solo de obispos, comentando las cosas de la tierra, de las que me doy cuenta que entienden bastante. Me refiero a un nuevo programa de fútbol de primera en el que un obispo relate fútbol, otro lo comente, un programa cómico con obispos, obispos dirigiendo un programa de premios como una nueva rueda de la fortuna; un obispo comentando los vaivenes bursátiles, otro entrevistando a Mareco; dos obispos haciéndose cargo de un noticioso, un teatro de alta comedia interpretado solo por obispos, un programa de tangos conducido por un obispo, un obispo Badía, un obispo Avilés, un obispo Haddad, un obispo Casero, un obispo Graciela Alfano, un obispo Soldán, un obispo Teté, un programa que se llame *¡Araca Obispo!* Mas aun: un canal obispáceo. Considero que esta nueva actitud no solo beneficiaría al catolicismo militante, sino a todos aquellos que queremos franquear las barreras de delantales, uniformes y sotanas, y comunicarnos en una nueva hermandad. No soy tan crédulo como para creer que Pepe Parada, Sofovich, Eurnekian, Tinelli o Romay, sean los primeros en usar la idea y poner el capital para tal emprendimiento. Pero yo creo en las utopías, y hasta en las televisivas. Creo en un canal obispáceo que amplíe el espectro de los actuales momentos de meditación trasnochada hacia una programación laica en manos santas. No quería terminar esta colaboración mensual sin este aporte positivo, constituye algo más que mis habituales sarcasmos sobre lo que encierra mi amigo el cuadrado, y creo que lo logré. Se lo debía a mi amigo, se lo debía a *El Amante*, al cielo, a Peperino Pómoro, y a Marshall McLuhan también. ■

## Los viejos amantes siempre están disponibles hasta por correo

**SI VIVIS EN EL INTERIOR DEL PAIS ENVIANOS ESTE CUPON POR FAX O POR CORREO Y RECIBI CONTRA REEMBOLSO EL O LOS EJEMPLARES QUE TE FALTAN**

Marcá en esta grilla los números que querés recibir

1	2	Agotado	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Agotado	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	<b>Precio por ejemplar: \$7,50.-</b>																		

Nombre y Apellido

Provincia

Dirección

Cód. Postal

Teléfono

Localidad/Ciudad

Ediciones Tatanka - Esmeralda 779 - 6° A (1007)  
Buenos Aires - Argentina - Tel/Fax: (541) 322-7518  
e-mail: amantecine@interlink.com.ar

por Gustavo Noriega

Jueves 8 de agosto.

## Madadayo

"Muy Buena" para *Ambito, El Cronista y Clarín*. Claudio España hace una cosa curiosa que, como se verá, me cae simpática. Deja en blanco el lugar de las estrellas que califican la película y dice: "Al final de *Madadayo* uno queda sumergido en una duradera y creciente melancolía. En seguida se piensa, reduccionista, en cuántas estrellas vale. Las estrellas de la calificación. La cuenta no sale. Es imposible calificar al maestro Kurosawa. [...] No hay estrellas que designen, aun en un film no señalado por la magnificencia, la dignidad creadora de quien es, seguramente, el más grande entre los sobrevivientes del cine mundial".

Una obra testamentaria, hecha a los 83 años por uno de los más grandes directores de la historia y, como señala España, el más grande director vivo —o quizás el único de los grandes vivo—, pone en evidencia la frivolidad de las calificaciones. Esta frivolidad ha estado siempre en la conciencia de *El Amante*, donde —es cierto, cada vez menos— las calificaciones forman parte de las conversaciones y de alguna sección aislada de la revista. Un

aspecto puramente lúdico que trata de hablar más de nosotros mismos (de hecho la misma película es puntuada en forma diferente por un mismo redactor a lo largo del tiempo) que de las películas pero que cada vez nos causa menos diversión y más perplejidad.

Ahora bien, ¿pueden a calificar, en una película de la trascendencia de *Madadayo* quedan dos caminos: el que inspiradamente utilizó España, o el más llano de ir a los bifos y darle la calificación más alta sin pudores. Supongamos que en un sistema de calificación amplia —por ejemplo de 1 a 10— uno le otorgue el 10 de rigor o, si piensa que a pesar de todo no está a la altura de los grandes momentos de la historia del cine a los que les está reservada la calificación de dos dígitos, le enchufe un 9 (¿con qué cara lo mirarían a Akira, de todas maneras?).

Los restantes diarios la califican como "Muy Buena", el escalón inferior al "Excelente" que es el tope de una escala con cinco paradas que terminan en "Malo". Voy a tomar el caso de *Clarín*. ¿Está pensando su redactor que, en realidad, *Madadayo* es efectivamente "Muy Buena" y no llega a las alturas de —cada uno ponga su favorita— *Rashomon, Vivir o*

*Los siete samurais*? Sería un nivel de exigencia alto que estoy dispuesto a admitir.

Pasando las páginas veo las calificaciones de los restantes estrenos del día. *Sol de otoño*, probablemente la mejor de las películas argentinas filmadas este año, lo que no es mucho indicio. Según *Clarín*, también es "Muy Buena", como la de Kurosawa. Luego viene *La roca*, una película de un tal Michael Bay. Es una superproducción hollywoodense cuya campaña publicitaria se monta sobre el éxito de *Día de la independencia, Twister* y las otras. Según *Clarín* también es "Muy Buena", al igual que la de Kurosawa.

Envidio el optimismo democratizante de *Clarín* y trato de ponerlo a prueba. Reviso las calificaciones del mes a los restantes estrenos.

Encuentro que *Clarín* estimó "Muy Buenas", además de *La roca y Sol de otoño*, a *El octavo día, La verdadera naturaleza del amor, Memorias de Antonia, El protector y Crónica de un joven pobre*. Todas son como la de Kurosawa.

Todas estas películas, algunas de las cuales me gustaron y otras no, tienen en común formar parte de un gusto medio. El gusto medio hollywoodense, el gusto medio del mensajismo

europeo (que incluye la película canadiense de Denys Arcand) y de *Sol de otoño*, que si en este país existiera una industria sería una digna representante de nuestro *mainstream*.

Lo que le quedó afuera de su monotonía a *Clarín* es muy concreto: el cine argentino que se aparta de lo convencional (*Rapado y El ausente*, "Buenas" ambas), las películas evidentemente fallidas que nadie defiende (*La revelación* y la última de Mel Brooks, "Regulares" ambas) y, extrañamente, *Amores que nunca se olvidan* ("Buena"). Todo lo demás, incluyendo a Kurosawa, es lo mismo.

Quizá sea demasiado afecto al cine de terror pero tengo la siguiente fantasía. Hace un par de semanas, promocionando una enciclopedia ecologista, junto con el ejemplar del diario, *Clarín* regalaba unas semillas con un folleto que indicaba cómo plantarlas y cuidarlas. Las tiré a la basura antes de tentarme a hacerlo. No sea cosa que sea un plan para apoderarse de la Tierra y un día nos despertemos con un árbol gigantesco de extrañas flores en el balcón, nos miremos al espejo que nos devuelva la cara de, digamos, Marcelo Araujo, y, yendo al cine, todas las películas nos parezcan "Muy Buenas". ■

# It's All True

## Segundo Festival Internacional de Documentales

Río de Janeiro / San Pablo - del 4 al 14 de abril de 1997

Competencia Internacional / Competencia Brasileña / Retrospectivas

Director: Amir Labaki

Información: Rua Cristiano Viana, 907 - 05411-001 San Pablo - SP Brasil - Teléfono/Fax: (55 11) 852 96 01

E-mail: saoshortfest@ax.ibase.org.br

WWW: <http://www.estacao.ignet.com.br/kinoforum/itsalltrue>

# Suscríbase a *El Amante*

y reciba de regalo con el primer número  
un libro o una película a elección



#### LIBROS A ELECCION:

- Martin Scorsese (Ed. Tatanka) Cód. 3
- Wim Wenders (Ed. Tatanka) Cód. 4



#### VIDEOS A ELECCION:

- *La mujer del aviador* de Eric Rohmer (Ed. Kinema) Cód. 1
- *Dama por un día* de Frank Capra (Ed. Kinema) Cód. 2

## Envíenos este cupón por correo o fax

y reciba 12 números y regalo promocional por un pago de \$70 o 3 cuotas mensuales de \$25 contra reembolso

Nombre y Apellido

Dirección

Ciudad

Código Postal

País

Teléfono

Quiero recibir con la  
suscripción el regalo N°:   
(Indique el número de código del regalo)

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

\*Suscripción válida para el interior y el exterior del país

#### ELIJA EL PLAN DE SUSCRIPCION

Interior del país: Envíenos este cupón y reciba el primer número y su regalo contra reembolso de la primera cuota o del total de la suscripción, según el plan que elija.  1 Pago de \$70  
 3 Pagos de \$25

Exterior del país: Enviar cheque o giro postal a la orden de Ediciones Tatanka S.A.

Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires - Argentina Telefax (541) 322-7518

# SEMINARIOS

## 2do Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas



- **INTRODUCCION A LA LECTURA  
DEL TEXTO FILMICO**

Del 16 al 27 de setiembre de 1996 - Dictado por:

**Dr. Jenaro Talens / Dr. Juan M. Company**

**Dr. Santos Zunzunegui**

Organizado por FADU y UNLP

Coordinado por la Arqta. Silvia Szejer

- **TALLER DE GUION**

del 30 de setiembre al 4 de octubre de 1996

4 horas diarias , Dictado por:

**Doc Comparato** (Brasil)

- **MARKETING PARA LOS  
NUEVOS MEDIOS**

Coordinado por Levy Marketing y Asoc.

jueves 3 de octubre de 1996, 5 horas, Dictado por:

**Dr. Francois Mariet**

Organizado en conjunto con la Embajada de Francia y  
la Alianza Francesa

- **NUEVAS TENDENCIAS EN MEDIOS**

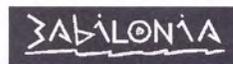
del 1 al 6 de octubre de 1996, Participan:

**Barbara London / Carlota Alvarez Basso**

**Eugeni Bonet / Margarita Schultz**

**Graciela Kartoffel**

CERTIFICADOS DE ASISTENCIA



TM  
GSM  
Teatro  
Municipal  
General  
San Martín



**VACANTES  
LIMITADAS**

INFORMES e INSCRIPCION: GUARDIA VIEJA 3360 - (1192) CAP. FED.

TEL 862-0683 FAX 866-1337 E-MAIL: [babylon@einstein.com.ar](mailto:babylon@einstein.com.ar)



**CLAUDETTE COLBERT**  
(1905-1996)

Debo confesar que la muerte de Claudette Colbert me tomó de sorpresa por cuanto estaba convencido de que había ocurrido bastante tiempo atrás. Nacida en París, Claudette Lily Chauchoin, llegó a los seis años a los Estados Unidos y trabajó como actriz teatral desde 1923. Su debut cinematográfico se produjo en 1927 pero tal vez su

primer papel importante haya sido el de Popea en *El signo de la cruz* (1932), delirante melodrama "histórico" de Cecil B. De Mille. Un año fundamental en su carrera fue 1934, en que no solo interpretó su film más famoso, *Lo que sucedió aquella noche* de Frank Capra, por el que ganó el Oscar, sino también la primera versión de *Imitación de la vida* y, otra vez con De Mille, *Cleopatra*. Si bien las actuaciones más

recordadas de Claudette Colbert se dieron en el terreno de la comedia (con algunos títulos notables como *Medianoche* y *The Palm Beach Story* y otros curiosos como *El huevo y yo* y *Sin pelea* donde compartía cartel con John Wayne en un insólito papel de comediante), también en otros géneros demostró su versatilidad. Recuerdo en particular sus inolvidables despedidas de Henry Fonda en *Tambores lejanos*, ese gran

prewestern de John Ford. La carrera de Claudette Colbert se desarrolló con regularidad hasta 1955; después de esa fecha su única aparición —y la última de su carrera antes de acogerse a un plácido retiro— fue como la madre dominante y sobreprotectora de Troy Donahue en *Parrish*, 1961, uno de los subvalorados melodramas de Delmer Daves. ■

Jorge García

por Eduardo A. Russo

**David Bordwell**  
**La narración en el cine de ficción**  
 Barcelona, Paidós, 1996,  
 364 pp.



En un número anterior de *El Amante* (el 46) presentamos de manera global la obra de David Bordwell, uno de los teóricos cinematográficos más influyentes de los 80 hasta aquí. En aquella oportunidad, la edición en castellano de dos de sus obras (*El arte cinematográfico*, escrita en colaboración con su mujer, Kristin Thompson, y *El significado del cine*, un ensayo sobre la crítica cinematográfica) nos permitió introducir su producción, haciendo de paso referencia a otra de sus contribuciones fundamentales, que ahora también aparece en castellano: *La narración en el cine de ficción*. A diferencia de lo que ocurre con *El arte cinematográfico*, que desde su edición original en 1979 ha contado con numerosas modificaciones y ampliaciones, *La narración en el cine de ficción* ha sido, desde su publicación inicial hace poco más de una década (en 1985), un clásico inmediato, de formulación acabada en su primera enunciación. La traducción ahora disponible es la de aquella edición, y el estudio no ha perdido vigencia; más bien, viene a ocupar el espacio de una necesidad, haciendo un interesante tándem —al provenir

de dos líneas teóricas distintas, si bien con puntos de contacto— con *El relato cinematográfico*, de Gaudreault & Jost (también publicado por Paidós y comentado en *EA* N° 40).

El propósito de Bordwell se hace cargo de lo que como espectadores hacemos cuando vamos al cine. En la gran mayoría de los casos, y a lo largo de un siglo, ir al cine consiste en asistir a la proyección de una película donde se nos cuenta una historia. En lugar de dar por sentado que este hecho es simple (en todo caso, lo tomamos casi como *natural*), Bordwell se propone desmontar su complejidad. Tomando al trabajo del espectador como un proceso activo, consistente en operaciones que tienen que ver con la inteligibilidad de la película —y que en sí también deben ser inteligidas—, elabora una teoría de la narración como un proceso formal y constructivo. Se trata de pensar cómo el film requiere actividades de construcción y comprensión narrativas por parte del espectador. Su apoyo radica especialmente en un conocimiento pormenorizado de teorías contemporáneas de la percepción y la cognición como las de Julian Hochberg. La apuesta de Bordwell está claramente orientada hacia las perspectivas cognitivistas: se sitúa plenamente por fuera del campo trabajado por la semiología cinematográfica, y también —aunque en un grado que más que entablar batalla, trata de establecer diferencias— de la aproximación psicoanalítica al espectador de cine. Establece de ese modo que las operaciones analizadas a lo largo de todo el libro son conscientes o en todo caso se instalan en lo que Freud designó como procesos pre-conscientes. Reclama para su perspectiva un orden de prioridad, considerando como posteriores los acercamientos a lo inconsciente del espectador o a la problemática de su deseo. En este sentido, el modelo de espectador de Bordwell es de un “agente racional” que desarrolla estrategias y tácticas a la hora de

enfrentarse a un film, elaborando hipótesis sobre el tiempo, el espacio y el sentido de lo que está viendo y sus alternativas en cuanto a sus posibilidades y evolución narrativas.

*La narración en el cine de ficción* elabora así su teoría a dos puntas: como una reflexión sobre la psicología del espectador (acotada a lo cognitivo) y una teoría de la forma y estilo filmicos. Aunque los dos campos se presentan como indisolubles es, a nuestro entender, en esta segunda dimensión donde el libro halla sus aportes más fructíferos. Bordwell examina, a lo largo de la historia del pensamiento cinematográfico, dos corrientes de reflexión sobre la narración: la de las teorías *miméticas* y la de las *diegéticas*. Para las primeras, narrar consiste fundamentalmente en mostrar, mientras que la recepción consiste en percibir (ver). En ella se incluyen los teóricos clásicos, desde Eisenstein a Bazin. En cuanto a las teorías *diegéticas*, consideran a la narración como una actividad de discurso, ya sea en tanto metalenguaje, o bien como la enunciación propia de un sujeto. Allí ubica a la corriente que proviene del estructuralismo y sus precedentes, ya sean Bajtín o Benveniste. Dirige su crítica más aguda a la derivación cinematográfica de los estudios del último sobre la lengua: al respecto, llega a proponer sin rodeos *abandonar* el estudio de la enunciación en el cine por considerar que esa trasposición lleva a problemas insolubles. A cambio de esa opción, dota a la narración de cierta sustantivación, como instancia dotada de un saber e intencionalidad propios (que acaso no fundamente lo suficiente).

La segunda parte del libro se liga con una sección crucial de *El arte cinematográfico*, y es uno de los pasajes que permitieron bautizar al enfoque al que Bordwell y sus pares adhieren como *neoformalismo*. Se trata de los capítulos dedicados a examinar la

narración como parte decisiva de la forma filmica. Aquí resulta fundamental la transposición al cine del concepto formalista de *Syuzhet* (que en esta versión castellana se optó por volcar como “historia”; acaso habría convenido dejarla como lo escribió el autor, en el vocablo original ruso, ante la dificultad de su traducción adecuada, tan presente en inglés como en español) y su función en la arquitectura de una ficción filmica. Luego, Bordwell encara un examen de diversos modos históricos de la narración, partiendo del clasicismo de Hollywood, prosiguiendo con los modelos del cine de “arte y ensayo”, las experiencias histórico-materialistas y lo que denomina como *narración paramétrica* (en homenaje a un viejo concepto de Noel Burch), un modo que privilegia al estilo y que ilustra con un brillante análisis de *El carterista* de Bresson. Con ejemplar honestidad intelectual, aborda finalmente el cine de Jean-Luc Godard e interroga cómo actúan en su producción esquemas narrativos en conflicto, de qué modo una obra específica puede desbordar los moldes analíticos y cómo el desafío puede brindar al investigador nuevas ideas, dando cuenta de una teoría siempre en marcha, ajena a los cánones normativos.

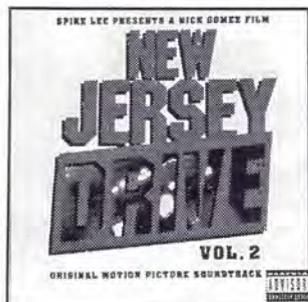
Es en el enfoque realizado sobre Godard, y las conclusiones que no por azar lo siguen, donde puede advertirse acaso el mayor mérito del libro de Bordwell: el de su propuesta de una teoría *parcial*, que no se propone explicarlo todo, sino desarrollar su argumentación de la manera más sólida y heurística posible. Renueva, hacia el final, la pertenencia de su investigación a un proyecto más amplio —el que denomina una *poética histórica del cine*— del que dan cuenta otras obras suyas, como la monumental dedicada al cine clásico americano (1985, y a punto de publicarse en nuestro idioma) o al cine de Serguei Eisenstein (1993). ■

*El Amante* en Internet  
<http://www.apriweb.com/amante/>

# DISCOS

por Eduardo Hojman

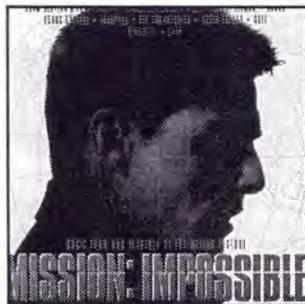
## New Jersey Drive, vol. I y II Varios intérpretes 1995 - Tommy Boy Music



*New Jersey Drive*, una película de Nick Gómez producida por Spike Lee, es otra de esas historias de violencias en los guetos negros de las afueras de Nueva York, que ya empiezan a cansar un poco, más allá de la función social que indudablemente cumplen allá. Estos dos compactos son, sin embargo, una maravillosa selección del mejor rap que se pueda encontrar. El rap, ese ritmo ominoso, ora lento, ora salvaje, repetitivo, siempre sostenido por un bajo obstinado y sonidos sampleados vaya a saber de dónde, un ritmo hipnótico, insistente, que puede llegar a amodorrar o que, como en este caso, puede terminar, finalmente, atrapando al oyente en una cadencia interminable y ominosa: "La felicidad en la repetición", como decía Prince. Hay 17 temas, que suman más de setenta minutos, en el primer disco y 9, con menos de cuarenta, en el segundo, por lo que solo se justifica comprar el primero. Aparecen grupos más o menos conocidos como Coolio, y otros con nombres tan divertidos como Naughty By Nature (Traviesos por naturaleza), Undacova (De incógnito), Poets of Darkness (Poetas de la oscuridad) o Lords of the Underground (Amos de lo subterráneo). No todo es rap, hay un par de baladas medio funky e, incluso, una especie de mezcla de rap con canción romántica extremadamente

erótica llamada "One and Only", por el grupo Smooth. En realidad, después de escuchar las casi dos horas de estos discos, es bastante probable que uno termine enganchado en esta música tan seductora y negra. Con esas voces que hablan todo el tiempo con un tono denso y admonitorio, con letras que, sin duda, dicen cosas bastante más inteligentes que "Abarajáme la bañera, nena". Para mí, lo mejor es, aparte de Smooth, el grupo Young Lay Featuring Mac Mall & Ray Luv, con "All About My Fetti", y E. Bros con "Funky Piano".

## Mission: Impossible Intérpretes varios 1996 - Mother record



La verdad es que cada vez me cuesta más entender cómo se hacen estos discos que teóricamente son de bandas de sonido. El de *Misión: Impossible* dice "Música de e inspirada por la película" y, a diferencia de otros, tiene la mínima honestidad de poner un asterisco al lado de todos los temas que no aparecen en la película. Ahora bien, de los quince (15) temas del disco, resulta que diez (10) no pertenecen a la verdadera banda de sonido. Y realmente decir que esos diez temas están inspirados por la película es bastante tirado de los pelos, porque no tienen nada que ver. Salvo, tal vez, el último, que se llama "Mission: Impossible Theme (Mission Accomplished)", que es algo así como un remix del primer corte del disco: "Theme from

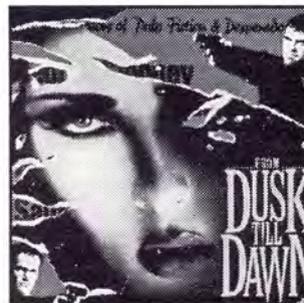
*Mission: Impossible*", de Lalo Schifrin, los dos por Adam Clayton y Larry Mullen, bajista y baterista de U2.

Entonces vamos a hablar solamente de los temas que sí están incluidos en la película, porque los otros son totalmente olvidables. El clásico de Lalo Schifrin que abre el disco suena con toda la fuerza que se puede esperar, y la versión es buenísima. Los otros temas instrumentales (lo que se llamaría "música incidental") son de Danny Elfman, palabras mayores. Mientras "Impossible Mission" y "Trouble" tienen ese clima entre vital y ominoso necesario para una película de acción, tiros, líos y cosa golda, también está el toque Elfman, lúgubramente humorístico. En "Claire", el tema incidental romántico, Elfman no puede con su genio y también le da un toque algo lóbrego. Está claro que las versiones de los músicos de U2 y los instrumentales de Elfman son lo mejor del disco. En la película aparece una sola canción, "Dreams", de The Cranberries, un tema que hace que uno se pregunte por qué se le da tanta importancia a esta banda, si no son más que una berretización de Cocteau Twins.

películas en las que interviene, de alguna forma o de otra, Quentin Tarantino, se debe a que para Tarantino la música es un elemento dramático importante en sus películas, y, además, un símbolo muy claro de una cultura "pop" que recorre todas sus imágenes. Esta *From Dusk till Dawn*, es, probablemente la mejor de todas las bandas de sonido de Tarantino. Decimos Tarantino aunque la película está dirigida por Robert "El Mariachi" Rodríguez, pero resulta que Quentin es guionista y coprotagonista, o sea que tuvo bastante que ver con el resultado final.

El disco es una joya imperdible: polentosos rocks con una onda country se mezclan con blues rurales y hasta con algunos excelentes ejemplos del tex-rock. Los barbudos de ZZ Top hacen el atípico country "Mexican Blackbird", para luego volver a su mejor sonido pesado con "She's Just Killing Me". El finado Stevie Ray Vaughan toca dos temas, pero el blues más podrido está a cargo de su hermano, Jimmie Vaughan, con "Dengue Woman Blues". Lo mejor, sin embargo, son los dos temas del grupo Tito & Tarántula, formado por Tito Larriva en voz y guitarra, actor que aparece en todas las películas de Rodríguez, y el mismo Robert en guitarras y coros. Para los que vieron la película, esta es la banda que ameniza a los simpáticos parroquianos del bar al que van a parar los ladrones en la última parte de la película. Los temas de Tito & Tarántula se llaman "Cucharachas enojadas" ("fumando marihuana", dice la letra) y "After Dark".

## From Dusk till Dawn Intérpretes varios 1996



A diferencia del anterior todos los temas que aparecen en este disco sí están en la película. Y esto, que sucede siempre en los discos de

Otra maravilla de este disco es que, al igual que en los otros de Tarantino, aparecen extractos selectos de los diálogos, pero nunca sobre los temas. Bajo el nombre de "Chet's Speech", se oye al portero del bar ofrecer distintas variedades de "pussy", mientras que, en otra parte, la dulce voz de Juliette Lewis pide "Would you eat my pussy for me, please?" Toda una obsesión. ■

## 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

## NO PROBLEM SONIDO

JADUR MANTECON  
& ASOC. S.R.L.

Post-producción de sonido

NUEVA DIRECCIÓN  
Pje. Russel 4925 (1414) Capital  
Tel/fax: 833-7600

## 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

Revista



## tiempo de DANZA

Publicación bimestral

Una mirada actual sobre  
la más antigua de las  
ARTES

dirige Laura Falcoff

### CURSOS

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

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

El cine según Hitchcock  
Taller de análisis cinematográfico coordinado por Horacio Bernades  
☎ 856-6134

2 cursos de Eduardo A. Russo

Cine: De un fin de siglo a otro  
—Un mapa conceptual para pensar la historia del cine—  
y  
Exploraciones en el lenguaje cinematográfico  
—Tendencias actuales en la teoría y el análisis filmico—

Solicitar entrevista al 824 2480

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

CINE-OJO  
PRESENTA

una película de  
MARCELO  
CESPEDES  
Y  
CARMEN  
GUARINI

Paulinas  
VIDEO

## Jaime de Nevares

ULTIMO 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

**Clockers, EE.UU., 1995, dirigida por Spike Lee, con Mekhi Phifer, Harvey Keitel, Delroy Lindo y John Turturro. (AVH)**

*Clockers* es un caso especial de esa extraña conjunción que se da entre la literatura y el cine. Richard Price, autor de la novela, es, también, uno de los guionistas favoritos de Scorsese, para quien escribió *El color del dinero* y el episodio del pintor, llamado *Life Lessons*, de la película *Historias de Nueva York*. Además hizo los guiones de *La noche en la ciudad*, con Robert de Niro y Jessica Lange, *Una mujer para dos*, de John McNaughton, y *Prohibida obsesión*, de Harold Becker, con Al Pacino y Ellen Barkin. Cuando estaba investigando el accionar policial para recopilar datos para esta película, decidió seguir investigando a los policías y a los vendedores de crack, llamados "clockers", con la idea de, algún día, escribir una novela. Cuatro años después salió *Clockers*, la novela, que antes de ser publicada ya había sido vendida a los estudios Universal para ser filmada. En la Argentina, Price declaró que había aceptado el ofrecimiento de Universal, a pesar de no ser el más alto, porque le aseguraban que él haría el guión y que el mismo Scorsese dirigiría la película. Pero el negocio del cine tiene sus propias reglas, y nada es seguro en Movielandia.

Las razones por las que finalmente fue Spike Lee el que la dirigió y no Martin Scorsese son oscuras, y eso puede entenderse literalmente. ¿Alguien recuerda haber visto muchos negros en las películas de Scorsese? Como sea, cuando Price visitó la Argentina, dos periodistas de *La Maga*, sabiendo que el libro trataba con simpatía tanto a los clockers negros como a los policías blancos, bromearon sobre la imposibilidad de que Lee dirigiera la película. "En realidad", contestó Price, "Lee fue el primero que quiso hacerla". El director de *Haz lo correcto* se dio el gusto: no solo la dirigió sino que metió mano en el guión. Price no está muy contento con el resultado, y manifestó privadamente que le gustaba solo por partes. Al ver la película, se

entiende por qué.

La compleja historia de *Clockers* tiene como protagonista a Strike (Mekhi Phifer), un clocker de mediano rango, jefe de un grupo de adolescentes que venden crack en los bancos de una plaza ubicada entre varios monoblocks. Su jefe, Rodney (Delroy Lindo), le da a entender que, si quiere ascender en la organización, debe eliminar a Darryl, otro clocker que, según parece, intentó estafarlo. Strike no se anima a cometer el asesinato, y le comenta vagamente el tema a su hermano, Victor, que es completamente recto, mantiene una familia, no quiere saber nada ni con la droga ni con el crimen, y trabaja en dos puestos para llegar a fin de mes. Sin embargo, el clocker condenado muere. Allí intervienen Rocco y Mazzilli, dos policías de homicidios (interpretados por Harvey Keitel y John Turturro). Apenas iniciada la investigación, Victor, el hermano de Strike, confiesa ser el autor de la muerte de Darryl. Todos quedan felices en la seccional, después de todo, un negro mató a otro, tienen una confesión, para qué seguir investigando. Pero Rocco descubre que Victor tiene un hermano que es clocker, lo que lo lleva a creer que este, Strike, es el verdadero homicida y que Victor lo está cubriendo. A diferencia de sus colegas, Rocco quiere defender a Victor, y siente que este caso es una especie de misión que lo va a redimir de veinte años de cinismo policial. De allí en más, comienza una sistemática campaña de acoso sobre Strike que pone en peligro su vida, ya que los demás clockers creen que Strike está aliado con la policía. Rodney, que malamente cumplía una función de figura paterna para Strike, se transforma en una amenaza, y Strike debe recurrir a Rocco para que lo proteja. *Clockers* es el resultado de dos tensiones incompatibles. Por un lado, el esfuerzo de Richard Price por lograr una descripción lo más fiel y descarnada posible de la vida en los barrios negros de las afueras de Nueva York (la novela transcurre en Jersey City; la película en Brooklyn, territorio de Lee). La extraña relación de amor-odio entre los clockers,

todos adolescentes y menores de edad, y los policías que los persiguen, pero con quienes conviven diariamente. Ni en la novela ni en la película hay estallidos de violencia innecesaria al estilo de *New Jack City* o engendros similares. A Lee, por su parte, le interesa más demostrar lo mal que viven los negros y lo opresores que son los blancos. Además, y esto es lo que peor le hace a la película, Lee quiere que todos sepan qué gran director que es, capaz de realizar movimientos de cámara y tomas audaces que dejan a Godard a la altura de un poroto. Hay un ejemplo terrible de cómo la megalomanía de Lee arruina definitivamente una escena excelentemente escrita: Tyrone, un chico negro de doce años, mató, frente a testigos, a otro tipo. El policía negro que lo arresta le pide a Rocco que lo ayude en su declaración, para que no termine arruinando su vida en la cárcel. Entonces, Rocco le va dictando a Tyrone qué es lo que tiene que decir. Hasta ahí todo bien: todos vimos el asesinato según fue en realidad, y escuchamos a Rocco contándose a Tyrone de otra forma. Entonces aparece la pesada mano de Spike Lee: volvemos a ver el asesinato, pero esta vez, con Rocco caminando al lado de Tyrone y explicándole cómo tiene que relatarlo para salir libre. Todo esto entre nieblas, travellings etéreos y efectos especiales lamentables. El problema es que Spike Lee no permite jamás que el espectador se olvide de que está viendo una película de él, y, entonces, toda la autenticidad y el realismo que intenta imprimir el guión de Richard Price desaparece sin remedio. *Clockers*, sin embargo, no es mala. De hecho, las tensiones antes mencionadas logran, por momentos, contener a Lee, por lo que, de hecho, jamás llega en estas películas a las desmesuras de *Malcolm X*. Los diálogos de Richard Price son brillantes y la actuación del ignoto Mekhi Phifer, en el rol de Strike, es impresionante. En los momentos en los que los preciosismos de Lee ceden a la reconstrucción casi documental de la vida de los clockers, estamos ante una excelente película. Por ejemplo,

cuando se retratan las relaciones entre Strike y Rodney, o entre Tyrone, que admira a Strike, y su madre, que lo quiere fuera de las calles. La aparición de los manierismos de Lee, sin embargo, coloca una insalvable distancia entre nosotros y la historia.

Esta es una de esas extrañas películas que no hay que dejar de ver pero que, después, no cierran. Una extraña mezcla de chicha con limonada. ■

Eduardo Hojman

**Los primeros westerns: *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter; *Blazing the Trail*, de Francis Ford; *Naked Hands*, con Broncho Billy, y *The Silent Man*, con William S. Hart. (Epoca)**

Esta pequeña colección comienza con la presentación del tatarabuelo de todos los westerns: *El gran asalto al tren* (1903), de Edwin S. Porter, en la mejor copia que uno haya visto jamás. Con el entintado original y fragmentos pintados a mano (un vestido amarillo en una fiesta o las llamitas rojas saliendo de los revólveres cuando disparan), el film de Porter es un *must*. También lo es, aunque menos conocido y nada primitivo, *Blazing the Trail* (1912) de Francis Ford (producida por T. H. Ince para la compañía Bison), que demuestra con su historia de pioneros vs. indios un manejo del espacio cinematográfico que aprovecha ampliamente las contemporáneas lecciones impartidas desde la Biograph por Griffith.

*Naked Hands* es uno de los cientos de westerns de uno o dos rollos en que Gilbert M. Anderson encarnó a Broncho Billy, el primer gran héroe del Oeste cinematográfico. Aquí Broncho Billy, cowboy trabajador y buenazo, es abandonado por su mujer —una "flor del Este"— ni bien se casa. Para atenuar las penas dedica todo su tiempo a un yacimiento de oro al que bautiza como "mina infiel" (!). Pero resulta que se vuelve rico, y el pasado retorna... western y melodrama a toda velocidad, en menos de 20 minutos. *The Silent Man*, de T. H. Ince,

con William S. Hart como protagonista y co-director, es el más elaborado de esta antología. Transcurre en Bakeoven, la "ciudad del oro". Allí llega Budd Marr, el hombre silencioso; un cowboy abstemio que bebe litros de agua (otro personaje comentará, dando cuenta del exotismo del héroe: "¿Agua... ese líquido que Dios puso en la naturaleza para que corra bajo los puentes y los chinos laven la ropa?"). Marr es un duro. Solitario no por destino, como Broncho Billy, sino por naturaleza. Muchos arquetipos del género ya operan aquí: la mina de oro como salvación, el *saloon* con chicas y fullero traidor, el inevitable asalto a la diligencia, la amenaza del linchamiento injusto. Marr se convierte en forajido, lucha encarando las penurias con humor y al final es reivindicado en un estupendo *happy end* que termina de hacer a esta selección una pequeña fiesta para todo amante del western: aconsejamos tener a mano sombreros para arrojar por el aire. ■

Eduardo A. Russo

**Barcelona, EE.UU., 1994, dirigida por Whit Stillman, con Taylor Nichols, Chris Eigeman, Tushka Bergen y Mira Sorvino. (LK-Tel)**

Es raro encontrarse con una película como *Barcelona*. A primera vista parece única en su especie, y lo sería si no fuera porque Whit Stillman filmó antes *Metropolitan* (1990), su ópera prima, que tiene muchos puntos en común con ella. Lo que sorprende de *Barcelona* es que es una película abiertamente infame. No se trata solamente de la visión del mundo o de la ideología. En *Barcelona* hay un plus que la hace odiable por algo inédito: la obscenidad de querer hacer coincidir la propia mirada con la del poder. Ni siquiera el peor cine de Hollywood hace eso. En última instancia, lo que termina mostrando el mainstream más reaccionario es lo que la derecha cree sobre la sociedad, algo que una buena parte del público (todo el que no sea de derecha) puede detectar. Stillman, en cambio, da un paso más: se propone demostrar que el mundo es como lo piensa la derecha. Según Stillman el establishment hace bien en confiar en la derecha porque la

verdad está de su lado. Este programa ya estaba anticipado en *Metropolitan*: un intelectual de clase media, lector de Fourier (el padre del socialismo utópico), se daba cuenta de lo inútil que es tener ideas críticas que no sepan cómo transformar la sociedad (como las de Fourier) no por haber descubierto a Marx (que criticó al socialismo utópico), sino porque lograba entrar en las fiestas de los intelectuales de clase alta, y al ser aceptado por ellos, empezaba a disfrutar sin problemas de la frivolidad general. Esto es lo mismo que sostener que todo el mundo es naturalmente conservador, incluso aquellos que tienen un programa distinto de cómo debe ser la sociedad (solo basta con que entren en contacto con la buena vida para olvidarse de todos sus ideales). En una película de Hollywood esto mismo se habría mostrado con una historia donde el amor por una joven burguesa haría que un joven de izquierda ingrese en la alta sociedad y se dé cuenta de que no todos los ricos son malos. Es decir, habría que hacer mediar el amor de los jóvenes y la bondad de algunos burgueses para que el público se olvidara de las diferencias de clase. Pero Stillman convierte al idealista en un hipócrita y a la clase alta en portadora de lo que se pretende una verdad irremediable: que todos somos igualmente corrompibles. En *Barcelona* funciona la misma teoría, pero el lugar de la alta burguesía neoyorquina (así se llamaban a sí mismos los personajes de *Metropolitan*) lo ocupan ahora dos de las instituciones más reaccionarias del mundo capitalista: las empresas multinacionales y las fuerzas armadas. Ted es un yuppie que trabaja para una empresa americana radicada en Barcelona. Fred, su primo, es un militar que aguarda la llegada de la Sexta Flota de la OTAN. La película se abre con el estallido de una bomba en la biblioteca americana de Barcelona y aparece el subtítulo: "La última década de la Guerra Fría" (era la época en que la izquierda se oponía al ingreso de España en la OTAN). Todo lo que los dos primos piensan sobre el mundo es lo que han aprendido en la carrera de administración de empresas y en la marina, respectivamente. Del choque entre el puritanismo yanqui y el *destape* español de entonces

resulta una nueva victoria para el Imperio, que para Stillman siempre se impone porque tiene la verdad de su lado. Después de haber humillado a los españoles de todas las maneras posibles, el director hace que la chica antiimperialista no solo se quede en pareja con el militar de la OTAN, sino que hasta termine probando las hamburguesas y deba reconocer que no son comida chatarra como ella creía. ■

Silvia Schwarzböck

**Salvaje Bill (Wild Bill), EE.UU., 1995, dirigida por Walter Hill, con Jeff Bridges, Ellen Barkin, John Hurt, Diane Lane, David Arquette y Bruce Dern. (AVH)**

*Salvaje Bill* es un western "de duelo", pero no en el sentido de enfrentamiento a tiros sino en cuanto a recordar a un muerto con tristeza, al pie de la tumba. Muerto Wild Bill Hickok, leyenda dorada del Salvaje Oeste, quienes lo conocieron de cerca evocan, en una serie de *raccontos*, sus últimos y oscuros tiempos. Como William Munny en *Los imperdonables*, el Hickok de Walter Hill se muestra abrumado por la culpa, sobre todo a partir del momento en que asesina por error a uno de sus alguaciles. Tras vagabundear sin rumbo por todo el Oeste, se enterrará en un lugar de perdición llamado Deadwood, "un pueblito que parece salido de La Biblia, en la parte que está justo antes de que Dios se enoje". El escenario recuerda también al de *Los imperdonables*: mucha noche y lluvia. Pero lo que no se le presenta nunca a Hickok, a diferencia de Munny, es la justificación para cumplir con una última reparación por la violencia. Tal vez porque lo que más aprecia Wild Bill no es un amigo, sino su sombrero. "Un hombre puede tolerar cualquier cosa, menos que le toquen su sombrero." Como todos los héroes de Walter Hill, Hickok es un solitario con un último refugio, que ya no es tanto, como en *The Driver* o *Calles de fuego*, la dignidad personal, sino más sencillamente el opio con el que se intoxica en un antro chino. Al igual que *Erase una vez en América*, otro film "de duelo" al que este debe mucho, el de *Salvaje Bill* es un relato se diría que alucinado, intoxicado por el

opio. En los primeros quince minutos de película se acumula —como en un trip pesadillesco— una sucesión indiscriminada de bataholas, trifulcas y tiroteos, en distintos poblados y en distintas épocas, de lo cual Hickok intentará "curarse" mediante el exilio. Las otras intoxicaciones que corroen el film —y, por extensión, el género— son la autoparodia y la violenta intrusión de lo teatral. Hay dos duelos en *Salvaje Bill*. En el primero, uno de los contendientes (un aullante Bruce Dern) se presenta a bordo de una silla de ruedas, por lo cual su rival (Hickok) decide atarse a su vez a una silla para enfrentarlo en igualdad de condiciones. El duelo definitivo se anuncia interminablemente y jamás se concreta, perdiéndose en inacabables dilaciones y tribulaciones, como si esa parte del guión no la hubiera escrito Walter Hill sino Samuel Beckett. Durante esas secuencias, la cámara permanece clavada al piso, y los personajes entran y salen de cuadro y se distribuyen dentro del encuadre como si estuvieran sobre un escenario. Inmediatamente después se califica al héroe como "preso en el teatro de su vida", y antes lo habíamos visto sobre las tablas, payaseando su propio personaje en compañía de Buffalo Bill (Keith Carradine), sonrosados ambos de tanto maquillaje. Con Jeff Bridges obligado a fruncir el ceño y a no sonreír ni por error, con un injustificado relato en off a cargo del civilizado John Hurt (un gentleman, desvaído émulo del Richard Harris en *Los imperdonables*), *Salvaje Bill* peca, sin duda, de cierto envaramiento y solemnidad, rasgos que hundían ya a la anterior *Gerónimo*. Pero bueno, al fin y al cabo toda la película es una ceremonia fúnebre, y estas no suelen ser lo más divertido del mundo. Tal vez por contagio con el film de Eastwood, las mujeres tienen en *Salvaje Bill* un peso infrecuente en la obra de Walter Hill, en la que hay mucho olor a hombre. Haciendo de Calamity Jane, Ellen Barkin confirma que la suya es la sonrisa más gloriosa del Oeste (y de varios puntos cardinales más). Como Susannah, amor imposible de Hickok, brilla en blanco y negro una conmovedora (y delgadita) Diane Lane. ■

Horacio Bernades

**12 monos (12 Monkeys), dirigida por Terry Gilliam. (AVH)**

Terry Gilliam vuelve a probar suerte con la ciencia ficción y su estética de cables por afuera de las máquinas. Se le suma el hecho de que se trata de una remake de esa pequeña joya llamada *La jetée*. Quizá sirvió para que muchos se acordaran del film de Marker. Gilliam demuestra que es un mono, para bien o para mal. Crítica desfavorable en EA N° 50.

**Jumanji, dirigida por Joe Johnston. (LK-Tel)**

En el N° 50 de esta prestigiosa revista la única película que salió bien parada fue este film protagonizado por Robin Williams. El culpable fue Sergio Eisen, respaldado por el gurrumín, lo que no garantiza nada. Lo cierto es que pasará a la historia como un film que nos gustó. Misterios de la crítica, que le dicen. Comentario a favor y rompe invicto en EA N° 50.

**La carnada (L'appat), dirigida por Bertrand Tavernier. (Transeuropa)**

Luego de varios meses de gritar por el fin de la hegemonía norteamericana en las salas, se estrena una película francesa. Bien, mejor hubiera sido callarnos. No, perdón, el cine francés ha dado grandes films, incluso en la semana en que se estrenó este bodrio. Ahora gritamos por films franceses, pero no como *La carnada*, sino como las últimas obras de Rohmer y Rivette. Comentario epistolar en EA N° 53.

**Los sospechosos de siempre (The Usual Suspects), dirigida por Bryan Singer. (Transeuropa)**

La gran sorpresa de este año. Un film construido con inteligencia que le permite al espectador participar sin engaños de una historia divertida y atrapante. La pregunta del año es: ¿quién es Keyser Söze? La respuesta, en el próximo número. Comentario a favor y comparación con pescados capitales en EA N° 51.

**Toy Story, dirigida por John Lasseter. (Gativideo)**

Esta pequeña epopeya virtual sorprendió a los redactores de esta revista a fines del año pasado. Las aventuras de estos juguetes son más que recomendables para todo público. Lo que no recomendamos es mostrársela mucho a los chicos porque, como bien lo experimentó Gustavo Noriega, les piden a sus padres todos y cada uno de los malditos personajes del film. Hecha la salvedad, se disfruta de punta a punta. Comentario a favor en EA N° 46.

**Casino, dirigida por Martin Scorsese. (AVH)**

Como todo el mundo estaba preocupado por las referencias bíblicas de *Pecados capitales*, nadie se tomó muy en serio el film de Scorsese. Cualquier similitud entre *Casino* y *Buenos muchachos* no es pura coincidencia. Comparar los dos films es hacerle justicia a la segunda. Es decir la primera, porque *Casino* es menos de lo mismo. 160 minutos de mafiosos, de nuevo. Comentarios opuestos por el vértice en EA N° 49.

**Feridos en familia (Home for the Holidays), dirigida por Jodie Foster. (AVH)**

Santiago García dice que es maravillosa. Cada vez que lo dice, cobra. Flavia dice que no está mal. Cada vez que lo dice, cobra el gurrumín. Comentario desfavorable en EA N° 50.

**Pecados capitales (Seven), dirigida por David Fincher. (Transeuropa)**

Hay dos posibilidades con respecto a esta película. O uno se la toma a la ligera y disfruta de una historia bien contada con cierto estilo y firmeza o se la toma muy en serio y se la analiza como el film más grave y profundo sobre el estado de la humanidad. Lo primero vale la pena, lo segundo lo consideramos una payasada que nos impide disfrutar de la película y nos asusta con respecto al estado de la humanidad. Después de todo, *Pecados capitales* dice algo sobre el mundo actual. Comentario en EA N° 50. ■

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

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Al corazón	M. Sabato	AVH	2			4		
Antes y después	B. Schroeder	Gativideo					4	5
Barcelona	W. Stillman	LK-Tel			2			
Belle de jour	L. Buñuel	AVH	7	7		7	8	7
Cleopatra	C. B. De Mille	Cobi				8		
Código: flecha rota	J. Woo	Gativideo			2	2		2
Copycat —el imitador—	J. Amiel	AVH						4
12 monos	T. Gilliam	AVH	5		5	5	3	7
El año del despertar	G. Corbiau	Transeuropa					4	
Entre el fuego y la pasión	J. Baird	Gativideo			4			4
Geisha	E. Raspo	AVH	2			3		
Jumanji	J. Johnston	LK-Tel						8
La carnada	B. Tavernier	Transeuropa	3	3	3		3	2
La pirata	R. Harlin	AVH						7
Los sospechosos de siempre	B. Singer	Transeuropa	9	9	9	8	8	8
Nixon	O. Stone	Gativideo	7	7	8	7	5	8
Salvaje Bill	W. Hill	AVH				7		
Toy Story	J. Lasseter	Gativideo		8	9	7	6	10

por Jorge García

## UN HECHO PREOCUPANTE

Hace algún tiempo el canal de cable HBO anunció la exhibición del film *Bajos instintos* y los interesados en verlo se encontraron en el horario de la proyección con una informativa plaqueta que decía que el mismo no podía darse por cuanto el COMFER no lo autorizaba. La historia en ese momento quedó ahí y el film no fue reprogramado. Pero hete aquí que al recibir la información correspondiente a la programación de HBO y Cinemax del mes de septiembre me encuentro con que en la mitad de las películas debajo de los horarios de exhibición correspondientes aparece un simpático recuadro que indica que ese film ha sido modificado para convertirlo en apto para todo público. Ante la certeza de la existencia de censura me comuniqué raudamente con el canal y recibí la siguiente información: 1) que efectivamente ante la existencia de presiones y cuestionamientos por parte

del COMFER (y del ente paralelo de Chile) que databan de la época de aquella frustrada exhibición de *Bajos instintos* y que incluían amenazas y multas ya efectivizadas, el canal había optado por aceptar dichas presiones; 2) que en otros países latinoamericanos las mencionadas presiones no existían; 3) que los cortes de las películas eran efectuados por la propia empresa y que los mismos apuntaban tanto a las escenas de sexo (esencialmente) como a las de violencia; 4) que el canal prefería mantener un perfil bajo, sin declaraciones ni llamados a la prensa, y que acataba —más allá de los perjuicios que ellas le ocasionaban— las disposiciones legales de cada país. Ahora bien, aquí cabe preguntarse si este atentado contra la libertad de expresión de HBO es un hecho aislado o forma parte de una campaña más amplia a la que no son ajenas las agresiones a la prensa, los intentos de imponer leyes mordaza y el ataque del propio presidente a algún espectáculo

teatral, y si para ver televisión en libertad será necesario emigrar a otros países (por supuesto que no a Chile). También si esta censura será aplicable dentro de los horarios de protección al menor o durante todo el día, ya que dado el carácter rotativo de los horarios de la programación del cable, no parece viable que haya dos ediciones distintas de una misma película. Conviene recordar además que el cable es un servicio privado —que incluye canales pornográficos codificados—, por lo que sorprende la actitud del COMFER. Por otra parte no parece la decisión de la empresa la más adecuada para enfrentar la situación. Lo cierto es que esta existencia concreta de censura previa (que incluso podría ser mayor por cuanto los cortes de las películas —según dijimos— son efectuados por la propia empresa) es un hecho por demás preocupante y para seguir con la mayor atención. ■

Jorge García

**Lágrimas amargas** (*The Star*), 1952, dirigida por Stuart Heisler, con Bette Davis y Sterling Hayden.

En la no demasiado prolífica carrera de Stuart Heisler

aparecen diseminados algunos títulos de innegable interés. Uno de ellos es este intenso melodrama sobre una estrella de cine que no puede asumir su decadencia —una formidable interpretación de

Bette Davis— que por otra parte hace muchísimos años que no se ve.

**Cinemax, 10/9, 20.30 hs.; 16/9, 14 hs.; 25/9, 17.30 hs.; 29/9, 11 hs.**

**Las enjauladas** (*Caged Heat*), 1974, dirigida por Jonathan Demme, con Juanita Brown y Erica Gavin.

Primera película dirigida por Jonathan Demme con coproducción independiente de Roger Corman para un grupo feminista, se trata de una auténtica rareza. Partiendo del esquema habitual de los films sobre prisiones de mujeres, algunos toques sardónicos y delirantes (Barbara Steele es una carcelera en silla de ruedas) la colocan por encima del nivel medio.

**Cinemax, 4/9, 15.15 hs.; 13/9, 12.45 hs.**

**El vuelo del Fénix** (*Flight of the Phoenix*), 1966, dirigida por Robert Aldrich, con Richard Attenborough y James Stewart.

Ya he señalado en alguna oportunidad las virtudes y limitaciones de Robert Aldrich como director. Ellas aparecen con claridad en este relato sobre un grupo de hombres cuyo avión debe aterrizar inesperadamente en el desierto y los enfrentamientos y tensiones

## LAS DIEZ DE BILLY

Es posible que el cinismo y la ferocidad en su visión de la sociedad y las relaciones humanas —que por otra parte siempre se encargó de fomentar en reportajes y entrevistas— releguen en ocasiones a un segundo plano muchas de las virtudes cinematográficas de Billy Wilder. Del mismo modo se lo ha caracterizado casi de manera excluyente como un realizador de comedias, olvidando que varias de sus mejores películas pertenecen a otros géneros. Lo cierto es que hoy Billy en sus lozanos 90 años aparece como uno de los últimos representantes vivos de una tradición cinematográfica casi extinguida. El canal 5 de Cablevisión ofrecerá durante los domingos de septiembre un ciclo de diez películas (nueve dirigidas por Billy y un guión) representativas de su talento en diversos géneros según el

siguiente orden: El domingo 1 a las 11 y 16 hs. *Ninotchka*, jugosa sátira al comunismo de Ernst Lubitsch con guión de Wilder y la única y notable incursión de Greta Garbo en el terreno de la comedia; a las 13 y 19 hs. irá *Pacto de sangre*, formidable adaptación de la clásica novela negra de James Cain y uno de los títulos fundamentales del género. El domingo 8 a las 11 y 16 hs. se verá *Días sin huella*, drama sobre la recuperación de un alcohólico con un excelente Ray Milland, pero aquejado de cierto didactismo bastante molesto. A las 13 y 19 hs. será el turno de *La comezón del séptimo año*, un film de estructura bastante teatral, salvado por una Marilyn Monroe impagable. El domingo 15 a las 11 y 16 hs. veremos *Infierno 17*, un insólito relato bélico con toques de comedia que es uno de los films malditos del realizador, y a las 13 y 19 hs. se proyectará *El*

*ocaso de una vida*, un melodrama barroco y delirante sobre una estrella del cine mudo en decadencia que es una de sus obras maestras. El domingo 22 a las 11 y 16 hs. irá *Una Eva y dos Adanes*, como se ha dicho reiteradamente en esta sección, una de las mejores comedias de todos los tiempos, y a las 13 y 19 hs. *Sabrina*, otra comedia que en mi opinión está perjudicada por la poca adaptación de Humphrey Bogart al género. Finalmente el domingo 29 a las 11 y 16 hs. veremos *Piso de soltero*, ácida y corrosiva visión de la clase media norteamericana, y a las 13 y 19 hs. *Fedora*, su penúltimo y casi testamentario film, que es también una de sus obras mayores y menos conocidas. Recomiendo no dejar pasar la oportunidad de ver o rever buena parte de la filmografía del gran Billy. ■

Jorge García

que se producen entre ellos, en el que se alternan secuencias de gran intensidad dramática con otras donde prevalecen el estiramiento y la pesadez narrativa.  
**Cinecanal, 7/9, 16.05 hs.; 13/9, 23.35 hs.; 18/9, 13 hs.**

#### Vida de hogar

(*Housekeeping*), 1987, dirigida por Bill Forsyth, con Christine Lahti y Sara Walker.

El escocés Bill Forsyth tras algunos títulos con éxito de crítica en Europa se radicó en los Estados Unidos. Esta historia de dos hermanas huérfanas que se van a vivir con su tía ubicada en los años 50 es su primer film norteamericano. Fábula agríndice de tono pausado y melancólico, es la mejor película del director.

**Cinemax, 1/9, 13 hs.; 25/9, 5 hs.**

#### La isla de las tormentas

(*Eye of the Needle*), 1981, dirigida por Richard Marquand, con Donald Sutherland y Kate Nelligan.

Segunda película del prematuramente desaparecido Richard Marquand, adaptando una novela de Ken Follett sobre un agente nazi sádico y perverso que cumple una misión en una lejana isla donde se relaciona con una mujer y su esposo imposibilitado. Un relato tenso y crispado y un suspenso sostenido son las virtudes de este entretenido film.

**Cinecanal, 24/9, 22 hs.**

**Luna de papel** (*Paper Moon*), 1973, dirigida por Peter Bogdanovich, con Ryan O'Neal y Tatum O'Neal.

Esta película de Peter Bogdanovich sobre las aventuras de un pequeño estafador y una niña que se hace pasar por su hija, ambientada en los años 30, tiene en su haber el habitual clasicismo narrativo del director, una notable galería de personajes secundarios y una extraordinaria banda de sonido. En el debe hay que señalar la autoindulgencia nostálgica y una blandura general que le impiden ser la

obra maestra que prometía.  
**Cinecanal, 24/9, 8.40 hs.**

**La canción del pecado** (*Too Late Blues*), 1962, dirigida por John Cassavetes, con Bobby Darin y Stella Stevens.

John Cassavetes es uno de los escasos directores norteamericanos influyentes surgidos después de los 60 al que a la vez se le puede detectar un estilo personal. Esta, su segunda película, sobre las desventuras de un músico de jazz y su relación con una joven ambiciosa y egoísta, es un relato bizarro y recargado, con una notable banda de sonido. Imperdible para los seguidores del director ya que es un film muy poco visto.

**VCC 31, 4/9, 6.30 y 16 hs.; 5/9, 22 hs.; 6/9, 14 hs.**

**El otro hombre** (*The Man Between*), 1953, dirigida por Carol Reed, con James Mason y Claire Bloom.

En Carol Reed convivieron en su mejor época (hasta mediados de los 50) un gran dominio de la técnica cinematográfica y cierta pomposidad estilística. No obstante hay varios títulos

que lo sobreviven y uno de ellos es este sólido drama que transcurre en la frontera de las dos ex Alemaniás, sobre un traficante en el mercado negro tironeado por el amor de dos mujeres, que es una de sus mejores películas.

**VCC 31, 9/9, 6 y 12 hs.; 10/9, 22 hs.**

**Brigadoon**, 1954, dirigida por Vincente Minnelli, con Gene Kelly y Cyd Charisse.

Nunca llegué a entender por qué este notable musical de Vincente Minnelli es tan subvalorado. Ambientado en un mágico pueblito escocés en el que el tiempo se ha detenido y al que llegan dos amigos —aparte de su calidad intrínseca dentro del género— está impregnado desde el primero al último plano de la visión personal y el estilo de su realizador.

**Canal 365, 4/9, 4 hs.; 5/9, 9 hs.**

**Las llaves del reino** (*The Keys of the Kingdom*), 1944, dirigida por John M. Stahl, con Gregory Peck y Thomas Mitchell.

John M. Stahl es tal vez uno de los menos reconocidos directores norteamericanos a

pesar de que varios de sus melodramas anticipan a los de Douglas Sirk. Una buena posibilidad de acercarse a su pericia narrativa es esta adaptación de la famosa novela de A. J. Cronin sobre un grupo de misioneros en la China de los años 30, algo perjudicada por su excesiva extensión y cierta solemnidad en el tratamiento.

**VCC 31, 2/9, 14 hs.; 3/9, 24 hs.; 6/9, 9 hs.**

**La última tentación de Cristo** (*The Last Temptation of Christ*), 1988, dirigida por Martin Scorsese, con Willem Dafoe y Harvey Keitel.

Si bien circulan en algunos videos copias importadas de esta película, su estreno en cable es un auténtico acontecimiento. Audaz y provocativa adaptación de la novela de Nikos Kazantzakis, contiene secuencias de belleza deslumbrante que superan largamente algunas reiteraciones del relato y una gran banda de sonido de Peter Gabriel. Absolutamente imperdible.

**Space, 17/9, 22 hs.**

**Tiempo de gitanos** (*Time of the Gypsies*), 1989, dirigida

#### REBELDIA Y MITIFICACION

En la historia del cine pocas carreras han tenido un desarrollo tan breve y meteórico como la de James Dean. Nacido en 1931 y tras varios trabajos en comerciales de TV y de extra en algunas películas, cursó estudios en el Actors Studio y tuvo algún éxito teatral relevante, lo que motivó su contratación por la Warner. En 1955 actuó en las dos películas que cimentaron su fama legendaria de representante de la juventud norteamericana rebelde de esos años: *Al este del paraíso* y *Rebelde sin causa*. Murió en 1955 en un accidente automovilístico sin llegar a ver el estreno de su trabajo póstumo, *Gigante*. Es difícil poder determinar el curso que habría tomado la carrera de James Dean de haber sobrevivido (debo decir que en mi opinión su trabajo en *Gigante* es definitivamente insoportable), pero el hecho

concreto es que su breve paso en las pantallas lo convirtió en uno de los actores más influyentes de esos años. Por otra parte su prematura muerte transformó su figura en un auténtico mito cinematográfico, tal vez solo comparable al de Rodolfo Valentino. Con motivo de cumplirse el 30 de septiembre un nuevo aniversario de su muerte, el canal 5 de Cablevisión repondrá ese día a las 11 y 16 hs. *Al este del paraíso*, la crispada adaptación de Elia Kazan de la novela de John Steinbeck, sobre el enfrentamiento de dos hermanos que se disputan el amor de su padre. Hay que decir que en este film —confirmando la capacidad del realizador para la dirección de actores— hay varias actuaciones notables y una inolvidable: la de Jo Van Fleet como la madre. A las 13 y 19 hs. podrá verse también *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray, un retrato intenso y potente de la juventud de esa

época, con otro trabajo memorable: el de Sal Mineo. Además ese mismo día en el canal 30, también de Cablevisión, se exhibirá a las 22 hs. *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, un film realizado en 1982 por Robert Altman, no estrenado en nuestro país sobre un grupo de mujeres que se reúnen todos los aniversarios de la muerte del actor para recordarlo y a la vez hablar de sus problemas y frustraciones. Para completar el homenaje, el canal USA-Network proyectará también en esa fecha, a las 13 hs. (y el 29 a las 11 hs.) *El día que murió James Dean*, otro film inédito de James Bridges, de 1978, que retoma la figura del actor a través del comportamiento de un grupo de jóvenes el día de su muerte. Como se ve, una muy completa cabalgata para recordar a uno de los mitos más sólidos de la historia del cine. ■

Jorge García

por Emir Kusturica, con Davor Dujmovic y Bora Todorovic.

El yugoeslavo Emir Kusturica

es uno de los escasos directores contemporáneos auténticamente valiosos. Este relato, que transcurre en una comunidad gitana, muestra

las características esenciales de la obra del realizador, esto es, alguna tendencia a la reiteración y por momentos la vulgaridad, siempre superada

por su poderosa imaginación visual y su talento desbordante.

CV 30, 7/9, 8.15 hs.; 20/9, 15.55 hs. ■

#### CINE ERA EL DE ANTES

Aunque para los espectadores actuales esto sea difícil de creer, hubo una época en que las películas argentinas competían muchas veces ventajosamente en las preferencias del público con los estrenos extranjeros. Como se ha hablado hasta el hartazgo de los posibles motivos que han llevado a la crisis actual de nuestra cinematografía, no utilizaré este espacio para agregar argumentos a los ya conocidos sino —y aprovechando la auténtica antología de títulos nacionales que presentará Space en septiembre en su habitual espacio diario entre las 13 y 16 hs.— para recomendar una serie de films realizados hace entre 35 y 60 años que fueron en su mayoría grandes éxitos de público y que además en muchos casos tenían indiscutibles valores cinematográficos. Quiero dejar en claro que soy consciente de las limitaciones de diverso orden que muestran muchas de estas películas (historias edificantes, finales moralizadores, actuaciones acartonadas) pero también resaltar que gran parte de esos títulos hoy se pueden ver perfectamente, cosa que no ocurre con la mayoría de la producción nacional contemporánea. Luis César Amadori fue uno de los directores más prolíficos de la historia del cine argentino, cuya obra tras un comienzo promisorio se fue desbarrancando hacia terrenos rutinarios y complacientes. De aquella primera etapa se exhibirán dos de sus trabajos con Pepe Arias, *Puerto Nuevo* y *Maestro Levita*, donde el cómico todavía no había caído en la teatralidad y el sentimentalismo abusivo que lastrara gran parte de su obra posterior, y otros dos con la gran Niní Marshall, *Orquesta de señoritas* y *Carmen*, donde —sobre todo en el segundo— la actriz brilla con luz propia por encima de las limitaciones de los guiones. Manuel Romero —a pesar de la progresiva

declinación de su obra— fue siempre un director preocupado por realizar un cine de tono popular y masivo, con alguna inquietud por lo social. En esa línea está *Elvira Fernández, vendedora de tienda*, que además es vehículo para el lucimiento de esa gran comediante que fue Paulina Singerman. Mucho más atípico dentro de su carrera es *Fuera de la ley* —tal vez su film más prolijo, con una notable iluminación de Gerardo Huttula—, un policial crudo y violento sobre el enfrentamiento entre un padre policía y su hijo delincuente, con excelentes trabajos de Luis Arata y José Gola y el correspondiente final moralista. Ya se ha recomendado en esta sección *La vuelta al nido*, un film de sorprendente modernidad para su época, que dirigiera Leopoldo Torres Ríos; del mismo director podrá verse *Edad difícil*, que aun en su descuido formal tiene una gran autenticidad en su aproximación al mundo de la adolescencia. *La bestia debe morir*, una ajustada adaptación de la gran novela de Nicholas Blake, y *El vampiro negro*, un ejercicio expresionista con Nathan Pinzón en el papel de su vida, son dos de los títulos más apreciables dentro de la muy desaparecida carrera de Román Viñoly Barreto. La obra de Mario Soffici por encima de sus altibajos ofrece varios picos de interés. Se verán *Kilómetro 111*, comedia dramática de tintes sociales y uno de los mejores trabajos de Pepe Arias; *La indeseable*, un poco visto y atractivo melodrama con Zully Moreno, y *Rosaura a las diez*, uno de sus films más prestigiosos y bastante interesante más allá de algunos problemas de puesta. Tres películas muy representativas de la filmografía de Carlos Hugo Christensen se verán en Space, en septiembre. Es así que irá *Safo*, una obra que planteaba para esa época en nuestro cine un novedoso erotismo, y *Armiño negro*, uno de los grandes melodramas del director y un film de clima

perturbador e inquietante de un gran refinamiento visual. También la atmósfera sórdida y perversa predomina en *Los pulpos*, otro buen trabajo del realizador. En Luis Saslavsky se aúnan la solvencia técnica, la preocupación por narrar visualmente y cierta tentación grandilocuente que lo hace caer en ocasiones dentro del cine de calidad. Esto último es lo que ocurre en *La dama duende*, suntuosa adaptación de una novela de época. También veremos *El loco serenata*, el más extraño film protagonizado por Pepe Arias, con un clima sombrío y recargado, atípico en las películas del actor, y *La fuga*, una obra narrativamente muy moderna para su tiempo. Del mismo director irán *La casa del recuerdo* y *Puerta cerrada*, dos espléndidos melodramas y quizá los mejores trabajos de Libertad Lamarque en su carrera. Un director casi maldito dentro de la cinematografía nacional es Simón Feldman, de quien se verán sus dos primeras películas: *El negocio*, una corrosiva sátira política, y *Los de la mesa diez*, un sensible retrato intimista. Es probable que hoy ambas obras puedan ser valoradas mucho más adecuadamente que en el momento de su estreno. Por si esto fuera poco, los interesados en el cine nacional podrán ver además *Deshonra*, drama carcelario de Daniel Tinayre, superior en su realización a su temática; *El muerto falta a la cita*, gran comedia policial de Pierre Chenal, ya recomendada en esta sección; *Más allá del olvido*, un extraordinario melodrama romántico de Hugo del Carril; *Ayer fue primavera*, ópera prima de Fernando Ayala, un director que luego no confirmó las atendibles virtudes de esta obra. También irán *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, un intento de adaptar Antonioni a nuestras pampas, y *Tres veces Ana*, un desigual relato en episodios de David Kohon que en sus mejores momentos muestran a un realizador cálido y sensible. Por último podrán verse *Los*

*inundados*, el primer largometraje de Fernando Birri, con claras influencias del neorealismo italiano pero con una dosis de humor ausente en ese movimiento, y *La cifra impar*, otra ópera prima, aquí de Manuel Antin, sobre un relato de Julio Cortázar, que a pesar de cierta frialdad e intelectualismo sigue siendo la mejor película del realizador. El estado actual del cine argentino —y hablo del cine industrial, no de los realizadores *underground*— no da lugar para muchas ilusiones. La revisión de estos títulos puede servir para mostrar que era (es) posible hacer un cine atractivo artístico y comercialmente en nuestro país que abra perspectivas de un futuro mejor para nuestra alicaída cinematografía.

1/9, 13 hs., *La dama duende* (1945); 14.30 hs., *Edad difícil* (1956); 2/9, 13 hs., *Elvira Fernández...* (1942); 3/9, 14.30 hs., *Deshonra* (1952); 4/9, 13 hs., *La casa del recuerdo* (1940); 14.30 hs., *Kilómetro 111* (1938); 6/9, 13 hs., *Safo* (1943); 14.30 hs., *La vuelta al nido* (1938); 8/9, 13 hs., *Armiño negro* (1953); 9/9, 13 hs., *Orquesta de señoritas* (1941); 10/9, 14.30 hs., *La fuga* (1937); 11/9, 14.30 hs., *Maestro Levita* (1938); 12/9, 14.30 hs., *El negocio* (1959); 13/9, 13 hs., *Puerto Nuevo* (1936); 14/9, 13 hs., *Puerta cerrada* (1939); 15/9, 13 hs., *La bestia debe morir* (1952); 14.30 hs., *El muerto falta a la cita* (1944); 16/9, 13 hs., *Los de la mesa diez* (1960); 14.30 hs., *La indeseable* (1951); 17/9, 14.30 hs., *El loco serenata* (1939); 18/9, 13 hs., *Rosaura a las diez* (1958); 19/9, 14.30 hs., *El vampiro negro* (1953); 21/9, 14.30 hs., *Más allá del olvido* (1956); 22/9, 13 hs., *Ayer fue primavera* (1955); 24/9, 13 hs., *Fuera de la ley* (1937); 25/9, 13 hs., *Los jóvenes viejos* (1962); 14.30 hs., *Los pulpos* (1948); 27/9, 13 hs., *Tres veces Ana* (1961); 28/9, 13 hs., *Los inundados* (1962); 14.30 hs., *Carmen* (1943); 29/9, 14.30 hs., *La cifra impar* (1962). ■

Jorge García

# Películas para ver en septiembre

<b>Domingo</b>	<i>Extrañas</i> (M. Katselas) <b>Cinemax, 9.15 hs.</b> <i>El ocaso de los cheyennes</i> (J. Ford) <b>Space, 22 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Un tropiezo llamado amor</i> (L. Kasdan) <b>Warner, 22 hs.</b> <i>Perfidia</i> (M. Lehmann) <b>Space, 24 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>Furia en Alaska</i> (H. Hathaway) <b>Cinecanal, 11.35 hs.</b> <i>La fiesta inolvidable</i> (B. Edwards) <b>CV 30, 20.15 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>La familia Bridge</i> (J. Ivory) <b>I-Sat, 19.15 hs.</b> <i>El hombre del traje blanco</i> (A. Mackendrick) <b>VCC 31, 22 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Fuerte apache</i> (J. Ford) <b>TNT, 21 hs.</b> <i>Un milagro para Lorenzo</i> (G. Miller) <b>Cinecanal, 22 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>Melvin y Howard</i> (J. Demme) <b>I-Sat, 19.15 hs.</b> <i>Los imperdonables</i> (C. Eastwood) <b>Space, 20 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>La ciudad desnuda</i> (J. Dassin) <b>VCC 31, 9 y 18 hs.</b> <i>La leyenda del indomable</i> (S. Rosenberg) <b>Space, 20 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>Enjaulada</i> (W. Grauman) <b>Space, 16 hs.</b> <i>Al borde del abismo</i> (H. Hawks) <b>VCC 31, 24 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Bird</i> (C. Eastwood) <b>Cinemax, 15.45 hs.</b> <i>American Me</i> (E. J. Olmos) <b>Cinecanal, 22 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Fenómenos</i> (T. Browning) <b>VCC 31, 18 hs.</b> <i>El exorcista</i> (W. Friedkin) <b>Space, 24 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>El imperio del sol</i> (S. Spielberg) <b>HBO, 15.30 hs.</b> <i>La profecía</i> (R. Donner) <b>Fox, 21 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>Gloria</i> (J. Cassavetes) <b>Cinemax, 11.30 hs.</b> <i>La picara puritana</i> (L. McCarey) <b>Sony, 14 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>La caída de un ídolo</i> (M. Robson) <b>Sony, 14 hs.</b> <i>Espartaco</i> (S. Kubrick) <b>Space, 16 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>La bestia humana</i> (J. Renoir) <b>VCC 31, 7 y 13 hs.</b> <i>Ambiciones que matan</i> (G. Stevens) <b>Canal 365, 17 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>El signo del pagano</i> (D. Sirk) <b>I-Sat, 14 hs.</b> <i>Ayuno de amor</i> (H. Hawks) <b>Space, 16 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Abismos de pasión</i> (L. Buñuel) <b>VCC 31, 9 y 18 hs.</b> <i>La estrategia del caracol</i> (S. Cabrera) <b>CV 5, 22 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>Quisiera ser grande</i> (P. Marshall) <b>Fox, 13 y 23.30 hs.</b> <i>Cazador blanco, corazón negro</i> (C. Eastwood) <b>Warner, 22 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>Bonjour tristesse</i> (O. Preminger) <b>Cinemax, 22 hs.</b> <i>Un tranvía llamado deseo</i> (E. Kazan) <b>VCC 31, 24 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Adiós a los niños</i> (L. Malle) <b>VCC 20, 20.15 hs.</b> <i>El precio de un hombre</i> (A. Mann) <b>TNT, 21 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>Tormenta mortal</i> (F. Borzage) <b>TNT, 11 hs.</b> <i>Cuatro bodas y un funeral</i> (M. Newell) <b>VCC 20, 23.45 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>JFK</i> (O. Stone) <b>Space, 20 hs.</b> <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) <b>Fox, 21 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>Dinero del cielo</i> (H. Ross) <b>TNT, 9 hs.</b> <i>El viaje a ninguna parte</i> (F. F. Gómez) <b>Space, 24 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Cacería de un forastero</i> (D. Siegel) <b>Cinecanal, 15 hs.</b> <i>La mujer pública</i> (A. Zulawski) <b>VCC 20, 1.45 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Mala mujer</i> (F. Lang) <b>VCC 31, 18 hs.</b> <i>Zona caliente</i> (D. Hopper) <b>I-Sat, 22.45 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>La novia desaparecida</i> (F. Truffaut) <b>Cinecanal, 13.45 hs.</b> <i>Hulot al volante</i> (J. Tati) <b>CV 5, 24 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>Caballero sin espada</i> (F. Capra) <b>Sony, 14 hs.</b> <i>Lo bueno, lo malo, lo feo</i> (S. Leone) <b>TNT, 14.25 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>Tres contra todos</i> (G. Stevens) <b>Warner, 14.30 hs.</b> <i>Silencio, se enreda</i> (P. Bogdanovich) <b>VCC 20, 20.15 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>La colmena</i> (M. Camus) <b>Space, 20 hs.</b> <i>Acoso sexual</i> (B. Levinson) <b>HBO, 22 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Esplendor en la hierba</i> (E. Kazan) <b>Warner, 16.30 hs.</b> <i>La madre muerta</i> (J. Bajo Ulloa) <b>HBO, 24 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Cuando llama un extraño</i> (F. Walton) <b>TNT, 18.20 hs.</b> <i>La guerra de los Roses</i> (D. De Vito) <b>Fox, 21 hs.</b>

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

## Menú de cine en TV

## AGENDA

### Cine Club Nocturna Programación de septiembre

Domingo 1: Piloto original  
del *Superagente 86* y *El  
planeta de los vampiros*

Domingo 8: *Godzilla vs.  
Liula* y primer capítulo de  
*Supercar*

Domingo 15: *La Galería de  
los Horrores del Dr. Terror*

Domingo 22: *Patapúfete* y  
Festival de animación de  
Mafalda

Domingo 29: *El planeta  
sangriento*

Las nuevas funciones se  
realizarán en Dr. Jekyll,  
Monroe 2315, los  
domingos a las 19.00 hs.

Acaban de ser editadas en  
video tres películas

realizadas por el Taller de  
Cine de la Universidad  
Nacional del Litoral. Se trata  
de *Reverendo*, documental  
dirigido por Raúl Beceyro;  
*Homenaje a Juan L. Ortiz*,  
documental dirigido por  
Marilyn Contardi, y *Nadie  
nada nunca*, largometraje  
dirigido por Raúl Beceyro,  
basado en la novela de Juan  
José Saer. Estos videos se  
encuentran en venta en el  
Foro Cultural Universitario,  
9 de Julio 2154, Santa Fe.

**Cine-Video-TV.** Ya están  
abiertos los cursos y  
seminarios dentro del área  
de formación del actor del  
Teatro Estudio Patricia Hart  
- Artes Dramáticas y  
Audiovisuales. 1) Actuación  
con prácticas en video para  
niños de 9 a 12 años. 2)

Seminario de actuación para  
cine, video y televisión,  
dirigido a estudiantes de  
teatro y actores. 3)

Seminario de dirección de  
actores para estudiantes y  
realizadores de cine, video y  
TV. Informes: Av. Cabildo 1390  
(788-5424/5425) de 15 a 20 hs.

### El cine en la música

Ultimo lunes de cada mes a  
las 21 hs. en el cine Lorca.  
Programado por Salvador  
Sammaritano junto con  
"Club por la música".

23/9 *La otra cara del amor*

28/10 *Y la nave va*

25/11 *La sinfonía fantástica*

El director, guionista y  
docente José Santiso (*De mi  
barrio con amor*,  
*Malayunta*) dicta dos

nuevos seminarios de *Guión  
y Realización*

*Cinematográfica*. Ambos  
seminarios son teórico-  
prácticos y están diseñados  
en base a experimentadas y  
ampliamente probadas  
propuestas de estudio y  
ejercitación. En *Guión  
Cinematográfico* se trabaja  
el desarrollo del tema, la  
creación de los personajes y  
la estructura de la historia,  
desde la idea hasta el signo  
audiovisual.

En *Realización  
Cinematográfica* se ejercita  
la puesta en guión, puesta  
en escena y puesta en  
cámara. Ambos seminarios  
incluyen análisis de films  
clásicos y modernos. Los  
interesados en solicitar una  
entrevista personal pueden  
comunicarse al 771-4236.

**La Videoteca**  
Cinéfilos S.R.L.  
Presenta  
Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

*Cine de Autor  
Cine Mudo  
Clasicos del cine  
Cine Argentino  
Documentales  
Operas, Ballets, Musicales,  
Arte, Pintura  
y algunas rarezas más.*

## DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



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

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

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

NUEVA  
DIRECCION

**Video  
del  
Angel**



Las películas sobre las que usted lee  
en *El Amante*. Y muchas más.  
**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 Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.



Macintosh Performa

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

314-1212  
Línea Directa Apple