

Año 5 N° 55 Septiembre de 1996 \$ 7.50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE

C I N E



Fuga de Los Angeles / Ricardo III
La reina de Shanghai / La dama regresa
Striptease / Fenómeno / Adiós abuelo
El mundo contra mí / Besos en la frente
Algo muy personal / El insoportable
El jinete sobre el tejado / Tiempo de matar

Whit Stillman / Especial: cine brasileño

Polaco y la crítica: historia de un escándalo

Debate: *Underground*

El regreso triunfal de

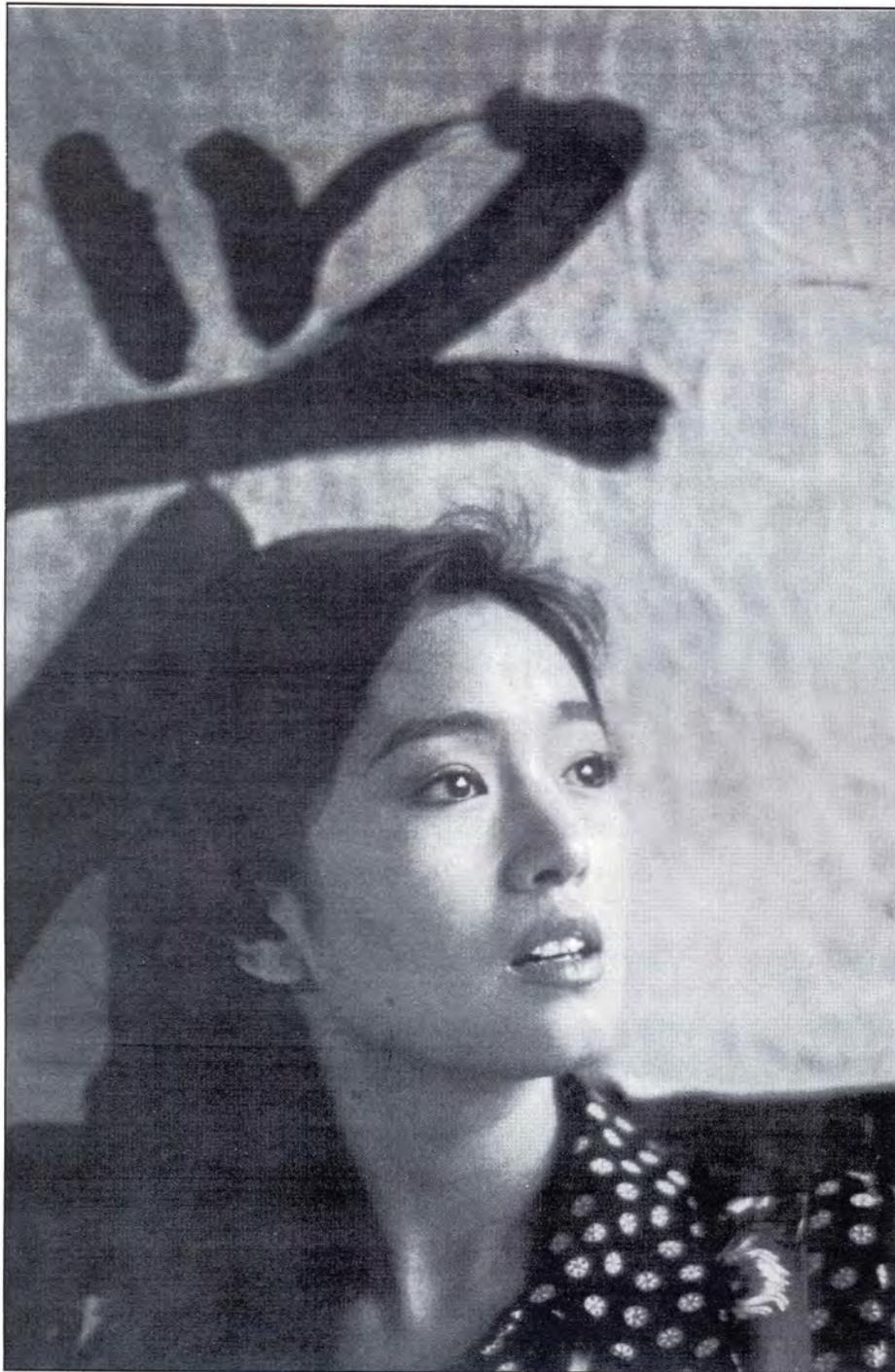
Tomás Abraham



Discos / Videoláser / Videos / Cine en TV / Correo / Agenda

Dossier: el cine de la infancia

Estudio: Tomás Gutiérrez Alea



Star

Gong Li. Born 1965,
Shenyang, China.

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:

Este último mes estuvo irremediamente signado por las idas y vueltas —más vueltas que idas— de la exhibición de *La última tentación de Cristo* por una emisora de cable. En la página 60 se encontrará un análisis que remite razonablemente a la responsabilidad de Space por no haber cumplido con su programación en el momento oportuno en vez de tratar de convencer a la Iglesia de que la película no ofendía sus convicciones. En realidad, la sola idea de que el arte deba tener como única condición no ofender a nadie es una idea monstruosa que, de haber sido respetada, nos tendría dibujando bisontes en las paredes de las cavernas.

Ofendidas, por razones no artísticas, han quedado algunas personas, entre las cuales podemos contarnos nosotros. Hace un mes protestábamos en esta página por la calificación de “sin interés” para *Rapado*, de Martín Rejtman, dejando a esta película, que juzgábamos valiosa, sin los beneficios del subsidio que marca la Ley de Cine. La calificación obtenida este mes por la inexpresable *Adiós abuelo*, de Emilio Vieyra —la máxima: “interés especial”, beneficiaria de un subsidio de 625 mil pesos—, renueva nuestras protestas y nos parece simplemente escandalosa. La idea de que el dinero público —que llega al INCAA a través de impuestos pagados por los ciudadanos— sea utilizado para solventar un proyecto semejante (al tiempo que se decide que la película de Rejtman no lo amerita) hace imperioso que el Instituto explicité cuáles son los parámetros utilizados por la comisión asesora.

Otro ofendido debe ser el director de *La dama regresa*, Jorge Polaco. La recepción que la crítica de los diarios hizo de su película batió todos los récords de violencia e intolerancia, como si los críticos representaran la vanguardia de un organismo que trata de rechazar un cuerpo extraño. Nos encontramos en la complicada tarea de presentar una crítica negativa de la película y al mismo tiempo ponernos de su lado frente a la agresión sufrida. En realidad, bastó con hacer simplemente lo que había que hacer: tomarse a Polaco, un director empecinadamente personal, con la seriedad que tal empeño merece.

Pasamos a temas más gratos. Como producto de la visita a Brasil para el festival de Gramado, revisamos la actualidad del cine brasileño, beneficiado por una Ley de Cine que pretende rescatarlo de su casi inexistencia y que tiene a los especialistas de ese país entre la excitación y el escepticismo. Por otro lado, nos abocamos a un dossier un tanto insólito constituido por los recuerdos cinéfilos de la niñez de cada uno de los redactores (los que se animaron). Si esto tiene o no que ver con la crítica cinematográfica es algo que no hemos podido resolver después de haberlo leído reiteradas veces. Otro experimento extraño es la reproducción de charlas de café. Empezamos en este número con *Underground*. Finalmente, contamos con la colaboración de Paulo Antonio Paranaguá, destacado crítico e historiador especializado en cine latinoamericano, quien realizó un detallado estudio sobre el director cubano, Tomás Gutiérrez Alea.

Ah, volvió Tomás Abraham con su columna sobre televisión, de la cual se había despedido en el número pasado. Los filósofos son gente muy rara. Hasta la próxima.

Los directores

SUMARIO

Estrenos
Fuga de Los Angeles2
Ricardo III4
La reina de Shanghai6
La dama regresa8
 Polaco y la crítica10
Striptease, Besos en la frente, Adiós abuelo, Fenómeno, El jinete sobre el tejado, Algo muy personal, El insoportable, Tiempo de matar, El mundo contra mí12

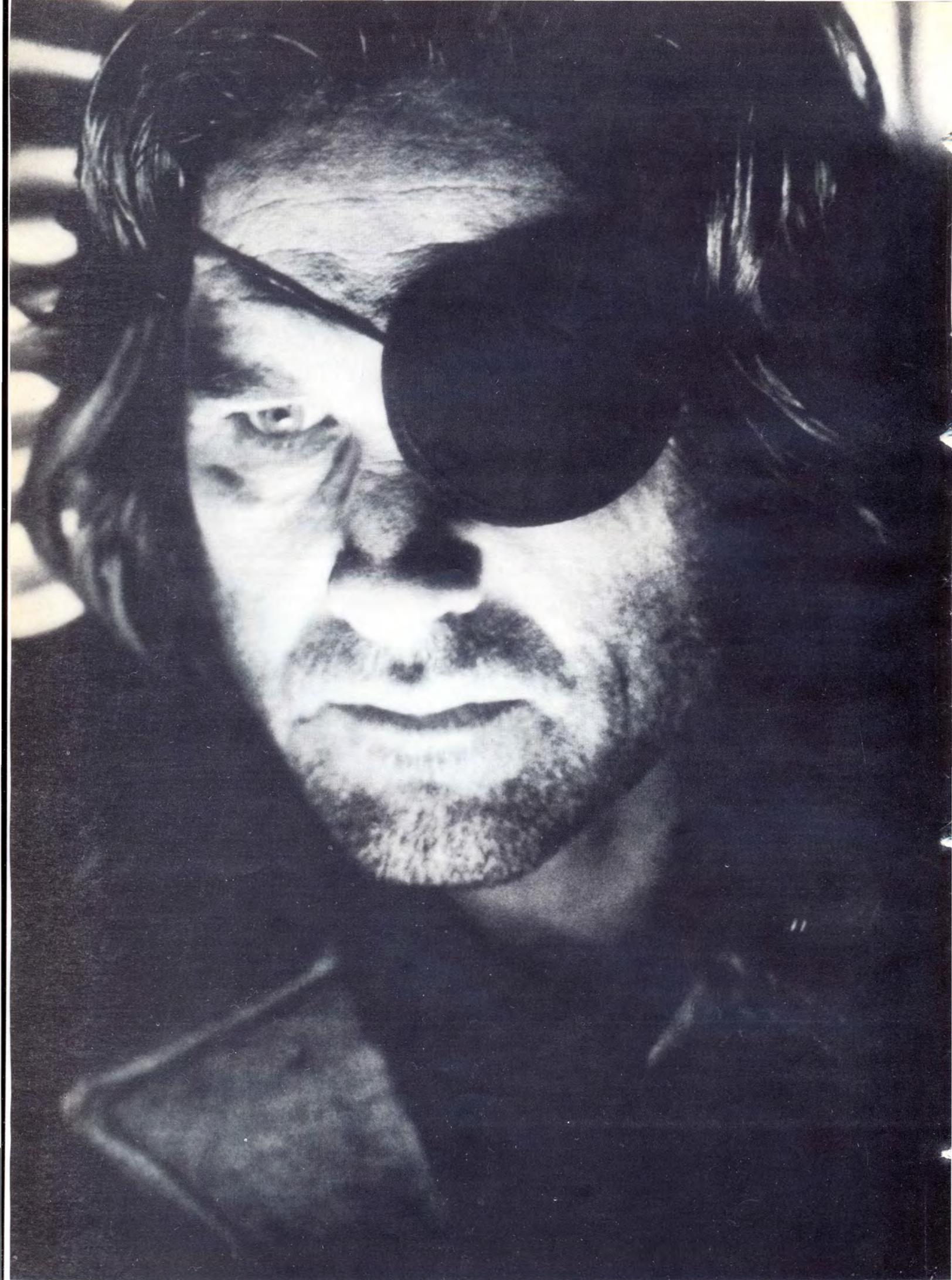
Debate: *Underground*15
 Whit Stillman20
 Cine brasileño22
 Entrevista a Murilo Salles26
 Correo28
 Dossier: el cine de la niñez32
 Tomás Gutiérrez Alea46
 El AmanTV52

Guía del amante
 Discos54
 Videoláser55
 Video57
 Libros59
 Cine en TV60
 Agenda64

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, Paulo Antonio Paranaguá, Diego Brodhersen, Jorge Jelinek y Tino y Norma Postel.

Piluso: Haydée Thompson
Coquito: Nené Díaz Colodrero
Confites: Marta González
Corresponsal extranjero en Disneylandia: Gustavo Castagna
Canuto cadete: Gustavo Requena Johnson
Torta de cumpleaños: Norma Postel
Corrige: Gabriela Ventureira, niña bien
Meritorio de corrección: Jorge García, aulita celeste
Anima tu fiestita: Lorenzo
Diagramación y composición: Rosarito Salinas
Su mejor amigo: Pablo García
Tipea: El Capitán Escarlata
Diseño: Fernando Babyface Santamarina
Juguetes electrónicos: Juan Chotsourian
Imprenta: Impresora Americana, Lavardén 163
Fotomecánica: *Proyección*, Rivadavia 2134 5º G, 951-0696.
Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso, Capital
Interior: DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

Amantes del interior
Bahía Blanca: Gustavo D'Amico
Neuquén: Marcos Antonini
Paraná: Teresita Ré
San Juan: Beatriz Della Motta



Fuga de Los Angeles

Escape from L. A.

EE.UU., 1996, 98'

Dirección: John Carpenter

Producción: Debra Hill y Kurt Russell

Guión: John Carpenter, Debra Hill y Kurt Russell

Fotografía: Gary B. Kibbe

Música: Shirley Walker y John Carpenter

Montaje: Edward A. Warschilka

Intérpretes: Kurt Russell, A. J. Langer, Steve Buscemi, George Corraface, Stacy Keach, Cliff Robertson, Valeria Golino, Michelle Forbes, Pam Grier, Jeff Imada.

2012

Ahora y aquí

por Horacio Bernades

Después de haber apostado fuerte con *En la boca del miedo* (pero también después de *Village of the Damned*, cuyo estreno local en cine o video se viene anunciando y posponiendo desde hace meses y a la que todas las referencias coinciden en calificar de fallida), John Carpenter vuelve a fugar, de Nueva York a Los Angeles. Aquí están otra vez el nombre de Kurt Russell, tu grato nombre, multiplicándose ahora como coproductor y coguionista. Y el viejo y querido Snake Plissken, que se presenta exactamente con la misma pilcha, pero más raída, mientras gruñe "Call Me Snake" y manguea cigarrillos. Otra vez ese mañana oscuro, hecho solo de noches, mucho metal y trajes y naves tan negras como el futuro. Otra vez una isla (Los Angeles en lugar de Manhattan), al mismo tiempo cárcel de máxima seguridad y tierra de nadie dominada por bandas de marginales, entre edificios derruidos por el Gran Terremoto, el Big One, que finalmente tuvo lugar. Aquí están otra vez los siniestros representantes del poder inyectando al héroe y obligándolo a cumplir una misión de rescate, con el tiempo contado y mínimas posibilidades de salir vivo. Pero hay también diferencias. Algunas mínimas, otras más significativas.

En lugar del temible Hawk (el gran Lee Van Cleef), el jefe de los servicios de seguridad es ahora Malloy, que se dedica a rociar bonsais (el gran Stacy Keach; ya que estamos, aconsejo agregar "el gran" a todos los nombres que figuran entre paréntesis en este párrafo, con la única excepción de George Corraface, que no es ningún grande). Dentro de la isla-cárcel, Snake cuenta con menos amigos que en su viaje anterior: ya no está Cabbie (Ernest Borgnine), el tachero-todo servicio que le daba una mano en los peores momentos, sino "Map to the Stars" Eddie (Steve Buscemi), un pusilánime que no por simpático deja de ser un peligroso traidorzuelo. Aparece Taslima, una mina pata (Valeria Golino, que cada vez hace soñar más a este enamorado cronista), pero desaparece

pronto. El líder de los insurrectos, que en Nueva York era el salvaje Prospero (Isaac Hayes), fue reemplazado por Cuervo Jones, un guerrillero de pantomima (Corraface), ex líder de Sendero Luminoso (sic) y caudillo de los países del Tercer Mundo, que se han unido y preparan una invasión a las puertas de Miami. El Presidente de los "buenos" (algún nombre hay que ponerles) ya no es un clown con peluca platinada (Donald Pleasence) sino un dictador vitalicio y ultrafundamentalista (Cliff Robertson), pura crueldad y sangre fría. A su aire, los Estados Unidos se han convertido en un estado policial donde "está prohibido fumar, hacer el amor fuera del matrimonio y comer carne roja" y donde se electrocuta en público a los "indeseables, marginales e inmorales".

Como en *Fuga de Nueva York*, Carpenter vuelve a cruzar géneros. *Fuga de Los Angeles* podría ser calificada de "cine futurista de aventuras", cocinado con ingredientes de comic (personajes-caricatura, vestuario pop, autoironía), de western (un loner entrando en territorio salvaje para rescatar a una cautiva) y de cine negro (el héroe se ve obligado a cumplir, a disgusto, una misión en la que no cree). A la aventura le falta la vibración, la excitación, la adrenalina, que la anterior sí tenía. *Fuga de Los Angeles* no puede escapar al síndrome de la secuela, de la clonificación cinematográfica. Lo que antes fue trayecto del héroe ahora se parece más a un "siga la línea de puntos", línea que se siente como muy dibujada en el papel, poco vívida. Las reiteraciones literales refuerzan la sensación de *déjà vu*: vuelve a haber una réplica de un coliseo romano, Snake vuelve a ser herido en la misma pierna y vuelve a trocar *macguffins*, ahora un CD-Rom en lugar de cassette. En cuanto a los ingredientes de la torta, están más cargados que la anterior. Comic: el "cirujano plástico de Beverly Hills" (divertida aparición de Bruce Campbell) es un dibujito que recuerda al Guasón de la Marvel Comics. Western: en su primera incursión en territorio enemigo, Snake va avanzando al galope sobre móviles en marcha, como John Wayne en *La diligencia*. Teeno: infinidad de dispositivos, digitalización y hologramas, como pide la ciencia ficción de la época. Incluyendo una cita a la serie Bond: la escena en la que Malloy y Brazen muestran a Snake —como si se tratara de Mr. Q y su asistente— el funcionamiento de los nuevos *gadgets*.

También se ve reforzado, en relación con la anterior, el costado "cine negro". A partir del carácter mucho más siniestro del Presidente y sus secuaces y contando con la referencia argumental a un clásico del género, en este caso *El secuestro de la señorita Blandish* (papá manda rescatar nena, no precisamente para salvarla). Al reforzarse lo negro se refuerza lo político: el discurso del Presidente no difiere demasiado del de algún precandidato reciente como Newt Gingrich. El cartel que dice, al comienzo de *Fuga de Los Angeles*, "2012. Ahora" resulta tan efectivo como el que decía, al comienzo de *Fuga de Nueva York*, "1997. Ahora". Después de *Sobreviven*, Carpenter se las sigue arreglando maravillosamente para hacer de sus películas fantásticas un bastión contra la América oficial. Basta comparar al Presidente de *Fuga de Los Angeles* con el de *Día de la Independencia* para comprender que desde ese bastión se puede apuntar también —sin que ningún ejecutivo se avie, por suerte— contra esa institución oficial llamada Hollywood. Una película política, y no solo en relación con la política local: como en algunos países del Tercer Mundo, el Presidente de *Fuga de Los Angeles* ambiciona eternizarse en el cargo. Como en esos países, el mejor acto de resistencia es, aquí también, un gran apagón. Desde este rincón del mundo puede leerse, entonces, al comienzo de *Fuga de Los Angeles*, "2012. Ahora y aquí". No está nada mal para una película de pura fantasía. ■



Ricardo III

Richard III

Gran Bretaña, 1995, 100'

Dirección: Richard Loncraine

Producción: Ian McKellen, Richard Eyre, Joe Simon y Ellen Dinerman Little

Guión: Ian McKellen y Richard Loncraine sobre la obra de William Shakespeare

Fotografía: Peter Biziou

Música: Trevor Jones

Montaje: Paul Green

Intérpretes: Ian McKellen, Annette Bening, Kristin Scott-Thomas, Jim Broadbent, Robert Downey Jr., Maggie Smith, Nigel Hawthorne, Jim Carter.

Rebuznando con el bardo

por Quintín

Shakespeare. Hmmm. El problema con Shakespeare es que uno es un burro. Y es un burro justamente porque no leyó a Shakespeare (ni a Dante, ni a Goethe, ni a ...). O al menos no lo leyó con la placentera asiduidad de la gente cultivada, ni siquiera con la resignada obligatoriedad de los escolares angloparlantes. El medio pelo argentino al que uno pertenece no se educó con Shakespeare, aunque intuye su importancia. Por eso, toparse con un libro como *El canon occidental* de Harold Bloom nos revive ciertos complejos de inferioridad pero nos despierta una enorme curiosidad. El señor Bloom, en un libro quizás algo caprichoso pero sin dudas extraordinario —acaso la mejor introducción a la literatura que ande por ahí—, afirma que todo lo interesante que se haya escrito en los últimos cinco siglos está en deuda con Shakespeare. Y que Shakespeare produjo una obra cuyas capacidades de invención y de cognición del mundo no han sido superadas. En el cine esto lo supo y lo sabe mucha gente. Desde un conocido profesor local de guión que les dice a sus alumnos que lean a Shakespeare y se olviden de los manuales hasta los productores de películas internacionales que cada tanto reinciden —parece que últimamente hay una moda en ese sentido— en una adaptación del escritor inglés. Enfrentarse con *Ricardo III* de Richard Loncraine puede ser para los conocedores una oportunidad para dilucidar si la adaptación es fiel o imaginativa, evaluar la dicción de los actores, detectar las partes suprimidas o condensadas del original y todo ese tipo de placeres que se reservan los amantes de la ópera ante la enésima versión de *Las bodas de Fígaro* que escuchan en su vida. Para los burros como nosotros se trata, en cambio, de enfrentarse con Shakespeare

y la película al mismo tiempo. Uno no sabe de qué se trata ni cómo termina, no tiene idea sobre el siglo en el que vivieron estos nobles personajes y ni siquiera si es una comedia o una tragedia. Y por eso, tiene la oportunidad de plantearse la pregunta secreta del ignorante que los espectadores ilustrados no se hacen: ¿qué tendrá este Shakespeare? Claro que eso no ocurre con *Prospero's Books* de Greenaway ni con *Romeo y Julieta* de Zeffirelli por razones diversas: uno sabe de antemano que una será demasiado oscura y la otra demasiado banal. Pero *Ricardo III* usa los textos originales, se basa en una puesta teatral, está interpretada por actores de la tradición shakespeariana, uno de los cuales, el protagonista, es además productor y coguionista. Así que, en principio, estamos en condiciones ideales para tomarle examen a Shakespeare.

Al principio nos sorprendemos porque el asunto está llevado a los años 30 (del siglo XX). Pero tras el prólogo y los títulos a lo Tarantino, la excelente escena inicial —un baile real con ambientación y fondo musical de cabaret y ritmo de comedia ligera— nos pone de buen humor y nos predispone para una buena tragedia. Nuestra atención se concentra en el maravilloso villano deforme encarnado por Ian McKellen que tendrá en la escena siguiente oportunidad de lucirse. Tras avisarnos que es un malvado, seducirá a una mujer a la que acaba de matarle fríamente al padre y al marido. La escena sirve para que, tanto Shakespeare como McKellen, aprueben con las notas más distinguidas. El actor representa a un personaje que posee una energía que no parece de este mundo. El texto tampoco: la situación es aberrante pero se resuelve con una lógica demoledora. Los sentimientos convencionales del principio se transforman en su contrario y la situación alcanza extremos de profundidad psicológica y de verdad fáctica diabólicamente iluminadores, inimaginables en un guionista moderno. Invención sin límite y cognición del mundo dice Bloom y agrega que Freud le debe todo a Shakespeare. La escena parece demostrarlo. Lo mismo ocurre con la reunión de gabinete que le cuesta la vida al primer ministro y con la de la oferta de la coronación. En las tres, el personaje simula y alcanza momentos de ebullición increíbles. Suficiente para prometernos aprender más inglés, dedicar varios años a la lectura, hacer una peregrinación a Stratford on Avon, loables objetivos que no cumpliremos. El resto de la película es más o menos y el infame gesto desdeñoso del cine inglés se filtra en varias ocasiones. Pero el final, en el que se homenajea a *Alma negra* de Raoul Walsh y Al Jolson canta "I'm Sitting on Top of the World", nos devuelve al buen humor del principio.

Y ahora hablemos un poco de cine. Ignoro por qué la película recurre a la imaginería nazi para representar una dictadura del siglo no sé cuánto aunque se aluda en el film a los nazis ingleses de la época. O al edípico Cody Jarret de Walsh para homologarlo al duque de Gloucester, un personaje al que su madre detesta, aunque Walsh haya sido un director shakespeariano. Todo sucede como si entre gánsters y nazis hubieran capturado las imágenes del poder del siglo y como si, además, fueran idénticos como postuló Brecht en *La irresistible ascensión de Arturo Ui*. Pero sospecho más bien que se trata de un razonamiento forzado que vuelve a darle la razón a Bloom. Como Shakespeare es inalcanzable y como el cine contemporáneo se construye con la dudosa lógica del cambalache, se recurre a lo que se acepta a priori como potente para producir un engañoso efecto de sentido. Es mucho más difícil explicar el nazismo o actualizar a Shakespeare que juntarlos arbitrariamente para crear la ilusión de que el horror de uno y la clarividencia del otro se iluminan mutuamente y relevar así a los realizadores de trabajos más serios. ■



La reina de Shanghai

Yao a yao dao wai pei qiao

China-Francia, 1995, 102'

Dirección: Zhang Yimou

Producción: Jean-Louis Piel

Guión: Bi Feiyu sobre la novela *Men Gui* de Li Xiao

Fotografía: Lu Yue

Música: Zhang Guangtian

Montaje: Du Yuan

Intérpretes: Gong Li, Li Baotian, Li Xuejian, Sun Chin, Wang Xiaoxiao, Fu Biao, Chen Shu, Liu Jiang, Jiang Baoying, Jiang Qianqian.

China blue

por Gustavo J. Castagna

Los dos chinos. En Zhang Yimou conviven dos posturas frente al cine que se encuentran en permanente tensión. El realizador, un buen narrador de conflictos dramáticos con escenas límites, revela un marcado interés por un clasicismo extremo en cuanto a la concepción del relato. Desde *Sorgo rojo* hasta *Qiu Ju, una mujer china*, con todas las variantes posibles, Yimou cuenta historias donde el contexto y los personajes siempre están articulados por su destreza narrativa.

Las mencionadas variantes tienen relación con el punto de vista desde el que Yimou elabora sus historias. El quiebre narrativo en *Sorgo rojo* y la demora en elegir un centro del relato en *Qiu Ju, una mujer china*, debido al carácter documental que el director le impone a la película, son las únicas excepciones al estilo clásico con que se cuentan las historias, incluyendo a *Ju Dou* y *Esposas y concubinas*, su dueto famoso y festivalero.

Frente a esa atractiva manera de contar, Yimou pocas veces se sustrae al academicismo esteticista con que *adorna* su obra. Como si no confiara plenamente en su pericia narrativa y tuviera que recurrir a las bellas imágenes, que en muchas ocasiones transmiten una vacuidad insoportable.

Esa tensión que se produce entre los dos Yimou —el narrador

y el director de calidad— seguramente tiene su origen en los antecedentes fotográficos del realizador. En la mayoría de sus películas —por su austeridad y sus tonalidades sucias, *Qiu Ju, una mujer china* sería la excepción— el director filma las escenas subrayando los artificios visuales. De ahí que su cine, provisto de una gran intensidad dramática, por momentos se reduzca a hermosas imágenes sin ninguna sustancia.

Las dos películas. *La reina de Shanghai* es el último ejemplo de esa tensión. Pese a que el conflicto central de la historia ya fue contado en infinidad de películas —el sirviente como observador de las acciones de sus patrones—, Yimou vuelve a narrar de manera clásica, presentando a sus personajes y el contexto (Shanghai) y avanzando parsimoniosamente en el relato hasta llegar al desenlace. En *La reina de Shanghai*, tal como ocurría en *Sorgo rojo*, hay un corte en la estructura de la película que la divide claramente en dos partes: la primera descriptiva, en la que se destacan los homenajes al género musical, y una segunda parte en la que Joya (Gong Li) se reencuentra con sus orígenes campesinos. Este corte no impide que Yimou muestre de manera minuciosa y con ínfimos detalles —todo esto desde la mirada de Shuisheng, el chico sirviente— la fauna gangsteril de Shanghai, las noches en que Joya canta y baila en el escenario y los movimientos que realizan los otros personajes que concurren al cabaret donde se presenta la reina del patrón. En la primera parte de la película, si bien empiezan a vislumbrarse los inútiles formalismos de Yimou en los crímenes contados en off, el realizador vuelve a mostrar sus virtudes narrativas.

Los problemas surgen en la segunda parte, en la que la historia cambia de ambiente y de tono. Cuando los personajes centrales se esconden en una isla a fin de proteger al patrón de un complot para asesinarlo, Yimou olvida a Shuisheng y se centra en Joya y en su arrepentimiento. A partir de ese momento el director de cine deja su lugar al fotógrafo de hermosas imágenes y de composiciones visuales carentes de fuerza dramática. Amaneceres y anocheceres e imágenes viradas al celeste y al azul aparecen continuamente en la segunda parte de la película. Esto mismo ocurría en *Ju Dou* y *Esposas y concubinas*, donde el academicismo que bordeaba la estética calidad desvirtuaba a las historias. Eran los momentos en que el estilo fotográfico de Yimou y el tratamiento del color se ponían al servicio de una belleza puramente exterior. En *La reina de Shanghai* sucede lo mismo y dos escenas, cerca del final de la película, resultan ejemplificadoras. Cuando Shuisheng descubre el complot para asesinar a Joya, vemos al pequeño sirviente escuchando las voces de los conspiradores. Sin embargo, las imágenes resaltan más por su carácter decorativo que por aquello que Shuisheng escucha escondido entre las cañas. Una composición vacía. Aun peor es la siguiente escena. Estamos cerca del final y el complot fue descubierto; también la relación amorosa entre Joya y uno de los segundos del patrón. Y Yimou vuelve a confundir puesta en escena con bellos planos, con escenas filmadas en ralenti y una torrencial lluvia sin ningún efecto dramático.

La reina de Shanghai es otra desequilibrada película de Zhang Yimou en la que, además, su reciente enamoramiento de la steadycam refuerza la vacuidad de aquellos momentos en los que el realizador tiene poco y nada para contar. Entre esos dos extremos pugna un director al que, pasada la euforia inicial provocada por la novedad de su obra, se le debería exigir que abandonara ciertas decisiones formales y esteticistas que perjudican su capacidad narrativa. Cuando Yimou se libere de su voracidad pictórica y de la ansiedad por aprovechar el último descubrimiento técnico, solo entonces logrará convertirse en un buen director de cine. ■



La dama regresa

Argentina, 1996, 105'

Dirección: Jorge Polaco

Producción: Carlos Latreya

Guión: Humberto Ceferino Rivas, Rodolfo Hermida y Jorge Polaco

Fotografía: Carlos Ferro

Música: Sergio Vainikoff y Marcelo Bocanera

Montaje: Rodolfo Hermida

Intérpretes: Isabel Sarli, Edgardo Nieva, Néstor Romano, Juan Pablo Alem, Guadalupe Largeaud, Golde Flami, Ariel Bonomi, Adelco Lanza, Federico Klemm, Jorge Porcel (h), Fabio "Mosquito" Sancinnetto, Kikina Sarli.

El gran desfile

por Alejandro Ricagno

En cuanto se anunció el proyecto de un nuevo film de Polaco que sería el vehículo de la esperada *rentrée* de la Coca Sarli en la pantalla, hubo revuelo en el avispero. Los pro y los anti Polaco, los fans de Sarli y los que no lo eran entraron en estado de tensa expectativa. Cualquier cosa podía esperarse de la insólita dupla. Ahora bien, ¿tan insólita era?

No olvidemos que además de los films de Bó, el cuerpo de la Sarli también había visitado otro ámbito inaudito para los círculos de la cinefilia de hace tres décadas. Me refiero al film de Torre Nilsson *Setenta veces siete*, basado en un libro de Dalmiro Sáenz. Aquel fue el intento de reunión de dos mundos por entonces enfrentados: el del cine de autor prestigiado por la crítica y rechazado por la mayoría del gran público y el del símbolo sexual de los 60 consagrado por la popularidad de los films de Bó, por ese entonces motivo de burla y rechazo en el campo crítico. El film de Torre Nilsson fue una muestra de ese encuentro insólito y constituye el intento de legitimación, por parte de lo que se consideraba Alta Cultura, de una diva innegable venida de un territorio ajeno y por entonces enemigo. La aridez morosa del film de Nilsson no consiguió rescatar la disparatada vitalidad carnal que Sarli desplegaba en las películas del inclasificable Bó.

Ahora el también inclasificable Polaco intenta una hazaña análoga: incorporar en su particular cosmovisión, a todas luces ajena al campo popular, a la figura de Isabel Sarli, ya convertida en mito viviente, ya aceptada y querida más allá de cualquier círculo. Pero mientras el cine de Bó tuvo su revalorización crítica, el de Polaco continúa en un campo minado, que él mismo sigue alimentando. La propuesta de hacer confluír a modo de catálogo muchos de los elementos del cine de Bó y de la propia vida de Sarli (incluidas guaranias, chamamés, fragmentos de sus films y parte de su zoológico privado) con los no convencionales y esperpénticos arquetipos que son la marca personal de su propia filmografía no podía dejar de generar resistencia.

Es que en *La dama regresa* se mezclan la persona y el personaje de Sarli, la memoria de una época y la desintegración de otra que incluye al propio film, al universo del director y al de la diva. Y la resistencia se produce desde la misma interioridad de la obra.

Lo discutible, en todo caso, no son las marcas personales del director que aparecen en el film, su gusto por "la belleza de lo desagradable", su afán por el grotesco, sino que la mezcla con los otros elementos provenientes del universo Sarli no logra

unirse en una totalidad que los integre o al menos los enfrente para que de la tensión se produzca un buen match (como parece ser que ocurrió más de una vez durante la filmación, según confesaron actriz y director en varios reportajes). Guste o no, *La dama* no deja de ser un Polaco auténtico que ofrece una personal reinterpretación de la idolatría popular pulsando las cuerdas de la farsa, con los habituales paseos por el *freakismo* al que es afecto.

El sendero narrativo del film es más que estrecho: una vieja dama, ahora millonaria, regresa a su pueblo natal de donde fue expulsada por los guardianes de la moral y las buenas costumbres, siendo apenas una adolescente, para humillarlos. Así desfilan un intendente corrupto, una maestra autoritaria, un predicador perverso, un padre castigador, entre una galería digna de John Waters encabezada por una muchedumbre de travestis y fisiculturistas. A falta de una estructura vehiculadora de la historia, Polaco opta por una suerte de Big Parade carnavalesco que echa por tierra todo intento de evolución como relato. El gran desfile acumula un sinfín de personajes y situaciones de diversa índole, algunas construidas expresamente para irritar, y otras que oscilan entre un humor infantil acentuando una procacidad voluntaria y el ridículo también buscado sin miedo alguno, en medio de las excentricidades lujosamente mersas de un cuidado diseño de producción. Así Polaco intenta reflejar la feria de vanidades e hipocresía que ese pueblo ficticio de Laguna Verde encarna, visualmente identificable como la Boca, y que pretende ser un espejo del país todo.

Alguna vez Tarruella calificó al cine de Armando Bó como la suma del espíritu del inapresable ser nacional. De manera inconsciente en sus films entraba desde lo más sublime hasta lo más barato de la argentinidad, en un cambalache tan divertido e inaudito como único.

La dama regresa, al conjurar aquel espíritu, pero acorde a esta época de vale todo, comete el pecado de hacerlo intencionalmente. Y en esa intencionalidad se aleja por completo de la vitalidad auténticamente salvaje e inimitable del director de *Carne*. Allí es donde Polaco pierde en su búsqueda lo que el otro encontraba de manera casual. A la dispersión de su desarrollo, el film incluye desprolijidades deliberadas de factura técnica en materia de sonido (¿en homenaje, tal vez, a las que afloraban en los films de Bó?). Esas son elecciones estéticas discutibles pero coherentes. Es la plena autoconciencia de estar construyendo un objeto a priori destinado al culto de lo bizarro lo que termina anulando por saturación tanto a una estética como a otra. El casamiento entre el kitsch expresamente rechazante y estridente de Polaco y la escandalosa ingenuidad del cine de Bó se resuelve como imposible. *La dama regresa* no se decide entre el homenaje y la sátira, entre la exaltación paródica de lo popular y su visceral rechazo.

Da la impresión de que cuando Polaco abandona las historias y los ámbitos cerrados de sus mejores obras —como *Diapasón* y *En nombre del hijo*— se pierde por los arrabales de una exterioridad que solo conserva sus aristas más originales y revulsivas en el ámbito de la autocaricatura. La oportunidad de respirar por la vía del humor o de cierta nostalgia por un cine ya perdido se diluye. Solo en algunas de sus mejores escenas (que las hay, por cierto), como la del baile de Adelco Lanza, las que remiten al cuerpo de Sarli en pleno esplendor juvenil, o las jugadas por la diva y Federico Klemm, Polaco parece encontrar el tono lúdico y lúbrico apropiado.

Quien esto escribe, sin embargo, no puede dejar de admitir el gesto valiente y casi kamikaze del resistido director para poner literalmente toda la carne al asador, pero también se preocupa por lo que ese gesto implica. El inaudito ensañamiento crítico que tuvo el film (ver nota de Noriega) demuestra que tal vez, por razones impensadas, la dupla después de todo fue una combinación explosiva. Lo que no está muy seguro es de qué lado estalló. ■

El último escalón

por Gustavo Noriega

Hasta hace algunos años, en nuestro país, la crítica de los diarios era infinitamente complaciente con el cine argentino. Algunas de las más execrables lacras de nuestras películas eran disimuladas en aras del amiguismo o, más simplemente, para mantener la calma en esa comunidad con olor a viejo que es la gran familia de la industria nacional cinematográfica. Desde hace poco esa santa alianza se quebró. No me siento muy objetivo al respecto pero sospecho que algo ha tenido que ver la aparición, hace cinco años, de *El Amante*. En cierto sentido, pecando un poco de presuntuoso, podríamos decir que bastó que alguno dijera que el rey estaba desnudo para que el ocultamiento no pudiera sostenerse más. La crisis de la industria y la salida de esa crisis hicieron el resto. La crisis puso en evidencia un cine que se había alejado irremediablemente tanto del público como de cualquier parámetro crítico y que necesitaba de subsidios para seguir existiendo. La salida, la Ley de Cine, al ser destinada en buena parte a oxigenar a los mismos viejos carcamanes que habían colocado al cine nacional en ese estado terminal, puso sobre la pantalla, en un número desacostumbrado para los últimos años, un ejemplo tras otro de un cine, por llamarlo de alguna manera, poco atractivo.

La crítica no tuvo menos que adaptarse a esa situación. Otra novedad (también gentileza de la casa), las calificaciones, por más que generaron nuevamente códigos de encubrimiento, obligaron a algunas definiciones contundentes. Así, los apelativos de "Mala" y "Regular" azotaron a algunas películas nacionales, lo que aparentaba un sinceramiento desacostumbrado. De todas maneras, y a favor de esta nueva transparencia, es interesante analizar cómo y en qué forma la crítica de los medios gráficos se

posiciona ante el cine argentino, en especial ante uno de sus más excéntricos representantes.

El cine de Jorge Polaco coloca al crítico en un lugar incómodo ya que subvierte intencionalmente algunos parámetros de uso fácil. Una obra que busca expresamente no gustar, no provocar ningún tipo de placer en el espectador, bucear insistentemente en lo feo y ponerlo en exposición, elimina de cuajo la objeción inicial del gusto: es absolutamente ocioso descartarla por ser desagradable, estando esto en el centro de las intenciones del autor. Enjuiciar el cine de Polaco exige un ejercicio intelectual, por lo menos, diferente. Uno debe justificar por qué considera que sus películas no funcionan dentro de esa lógica o, más radicalmente, objetar sus cimientos enteramente y desarrollar una teoría que cuestione ese "mal gusto". Lo que no puede es limitarse a señalarlo, con diversos grados de desprecio, y considerar así que el asunto ha quedado zanjado.

Yo no logro entrar al mundo de Polaco. Sus películas no me divierten ni me emocionan; las consecuencias intelectuales de sus gestos provocativos, asimismo, me resultan epidérmicas. Hay algo de inconexo y fragmentario en su caótica acumulación de imágenes sobrecargadas que se choca con la dinámica cinematográfica. Aun así la imprevisibilidad de su sistema me incomoda. Cobardía de crítico, me siento aliviado cuando sus películas requieren algún flujo narrativo (*Siempre es difícil volver a casa* y, en menor medida, *La dama regresa*). Allí, siento que entra en mi terreno y que tengo más elementos para criticarlo. Rendirse ante lo inusual y provocador sin más análisis ha sido una tara muy nuestra y nos ha dado el privilegio de consagrar a cineastas que no presentaban más argumentos que la intimidación cultural. Rechazar groseramente algo extraño y solo argumentar ese rechazo sobre la base de su extrañeza es una tara nueva que ha sido ejercida con particular brutalidad en el caso de *La dama regresa*.

Ambito Financiero la calificó con un pulgar hacia abajo, dibujito que no había visto nunca desde que me dedico a revisar las críticas. El comienzo de la nota dice: "Esta película es como un chiste de Jaimito contado en polaco", gracia que no sé qué significa. Luego ironiza: "Quedarán entonces para las próximas generaciones, junto al problema de la deuda externa, la tarea de redescubrir esta película". *La Nación* la califica de "Mala" aunque el crítico se lamenta de no disponer de alguna calificación más baja. *Clarín*, que disimula su impotencia con chistes, anécdotas y referencias a otras películas que ocupan la mitad de la crítica, es igualmente brutal en su sentencia: "*La dama regresa* se merecería una calificación especial pero es imposible medir los subsuelos abismales del mal gusto". Solo *El Cronista*, con la firma de Alberto Farina, se toma el trabajo de ver la película con ojos distintos a la mirada ausente del ganado vacuno. (*La Nación* publicó al día siguiente del estreno una nota elogiosa escrita en primera persona por Claudio España. La crítica de *Página 12* no será tenida en cuenta por razones que se comentan en el recuadro.)

Los tres diarios mencionados al principio, entonces, califican la película de Polaco como la peor no solo del año sino en mucho tiempo, quizá desde que la aparición de las calificaciones hace posible comparar una película con otra. Las críticas mencionadas eran notablemente vacías en cuanto a los tópicos mencionados: suponían que la mera descripción de las escenas de mal gusto la descalificaban. Los chistes fáciles alternaban con observaciones de un gusto tanto o más dudoso que la imagen de Jorge Porcel (h)

masturbándose. *Ambito*, por ejemplo, dice: “la paradoja —o no tanto— de que el film se prodiga más en desnudos masculinos que femeninos”, queriendo con eso decir algo inteligente sobre la personalidad de Polaco cuando lo que se hace es simplemente exhibir un puritanismo pajuerano de un machismo inaceptable. No menos puritano y conservador es el comentario de *Clarín* —de un crítico a quien nadie sospechaba de cavernario— acerca de las “inclusiones imprudentes de un par de escudos patrios”.

Esta reacción pacata no tuvo la más lejana relación con las albricias y festejos con que se celebró alguna vez la llegada de las películas de Peter Greenaway, ahora felizmente pasado de moda. ¿Por qué no aplicar el mismo método de descalificación sumaria en nombre del buen gusto a aquellas películas asquerosas en las cuales el cuerpo humano era sometido a las más inmundas vejaciones? Si algo diferencia a Greenaway de Polaco no es justamente el “buen gusto” sino aquellos puntos en donde se puede señalar algo en favor del director argentino. Allí donde Greenaway sepulta toda posibilidad de vida a través de su obsesión por la simetría, Polaco despliega su desprolijidad manifiesta, algo más vital aunque desmañada. Allí donde el inglés hace guiños de alta cultura apelando a grandes arquitectos o a los pintores holandeses del siglo nosecuántos, Polaco recurre a la tribuna futbolística, las tetas de la Coca y las guaranías; es decir, que mientras Greenaway apela al procedimiento autoritario de mostrar un mundo para entendidos del cual él forma parte y el espectador no, Polaco hace lo inverso, construye su mundo personal a través de un universo popular que no puede resultarle más ajeno. Sin embargo, el “buen gusto” aceptaba las monstruosidades del inglés ya que estaban en función de un “Arte mayor”, al tiempo que rechaza las más populacheras asquerosidades polaquianas que, igualmente chocantes, al menos tienen el buen tino de tratar de ofender a algunas de las instituciones más represivas de nuestro país (representadas por esa exhibición “imprudente” de los escudos patrios).

Pero si esta disparidad de criterios se presenta escandalosa más ofende al buen sentido haber convertido a *La dama regresa* en el escalón más bajo de la graduación cinematográfica a una semana del estreno de esa película abominable en todo sentido que es *Adiós abuelo*. El contraste entre las recepciones a las dos películas sorprenderá a las pocas almas que hayan visto la película de Emilio Vieyra, una obscena cabalgata de guiños fascistas realizada de una forma imponente. *La Nación* califica esta bazofia de “Regular” (mientras que, como vimos, lamentaba no poner algo inferior a “Mala” a la de Polaco) y *Clarín* le asesta el mismo “Mala” que a la de Polaco, aunque sin lamentar —siendo el mismo crítico— la exigüidad de la escala ni mencionar las aberraciones ideológicas de la película de Vieyra.

Más alejada en la consideración de los críticos ha sido la improbable *Besos en la frente*, que alcanza el “Buena” en *La Nación* y *El Cronista* y “Regular” en *Clarín*, demostrando que la impostación teatral y la música clásica, paradigmas del “buen gusto” en el caso del cine argentino, pueden pasar por cine.

Me retrotraigo en el tiempo y recuerdo la calurosa bienvenida (con las honrosas excepciones de siempre) a *El dedo en la llaga* y todo comienza a tener sentido. Jorge Polaco, un cineasta que nunca estará entre mis favoritos, se ha esforzado por seguir siempre una línea personal.

Trabajando con Margotita, con Isabel Sarli o los Midachi, intentó siempre pintar el mismo mundo, un mundo a contrapelo del gusto medio. Eso no lo convierte necesariamente en un gran cineasta, pero sí en una persona digna de respeto, cuyas películas deben ser tomadas en serio y discutidas en los términos en que se plantean. Aquí es donde viene mi recuerdo de *El dedo en la llaga*, una película que rebosa deshonestidad, una fórmula para armar disimulada en frases grandilocuentes, cine antiguo disfrazado de cine joven, para vender más, a más gente, amparado en ese “buen gusto” medio que abomina de estridencias, de extremos, que dice lo que resulta grato de oír y que muestra lo que resulta grato de ver: una película que nunca será el escalón más bajo para la crítica de los diarios, motivo de insulto o de burla. Todo lo contrario del cine chillón y extravagante de Jorge Polaco. Más allá de sus méritos o deméritos, de sus logros o de sus carencias, la distancia que separa a *La dama regresa* de *El dedo en la llaga* es la que aleja a una propuesta honesta y personal de la de un vendedor de baratijas. Honestidad es la palabra que no ha sido tenida en cuenta por los inspectores del “buen gusto”. Una nueva lección: esa crítica que ahora “se le anima” al cine argentino es la misma de siempre. ■

Juez y parte

El hecho de que las empresas periodísticas pasen a ser partícipes de las producciones cinematográficas agrega un nuevo factor de desconfianza a las críticas. ¿Con qué libertad se maneja el crítico de un diario que debe cubrir una película que es producida por una empresa relacionada con ese medio? Las consecuencias son las esperables: la crítica más benévola de *No te mueras sin decirme a dónde vas* fue realizada por *Clarín*, empresa evidentemente ligada a Artear (Canal 13).

Si aquel fue un caso aparente de “que escriba el que le gustó más”, otra cosa parece haber sucedido con *La dama regresa* y *Página 12*. La película de Polaco fue producida en parte por Aleph Producciones, empresa relacionada con Fernando Sokolowicz, editor responsable de *Página 12*. Ahora bien, la tibia crítica de ese diario no fue escrita por ninguno de los cronistas habituales ni por algún otro columnista del diario. La firmó un tal Fidel García, nombre que ningún lector de ese diario ni de ningún otro medio recuerda y que tampoco volvió a aparecer en las publicaciones posteriores.

El mundo es así y va a ser cada vez más así. Los dueños de unas cosas van a ser los dueños de otras más. ¿Tenemos derecho a reclamar que vayan en contra de sus intereses criticando lo que ellos mismos producen? Quizá no, pero podemos pedir por lo menos que expliciten esta relación comercial o que abran el juego a más de una crítica dejando a sus colaboradores habituales expresar una independencia que solo podría fortificar el prestigio del diario.

También existe la posibilidad de que Fidel García sea un nuevo colaborador de *Página 12* y que cada vez más a menudo veamos su firma los días de estreno. En ese caso ofrecemos nuestras disculpas y le abrimos una página de nuestra revista para que García se exprese. Eso sí, que venga munido de documentos. ■

Gustavo Noriega

Striptease

EE.UU., 1996. **Dirección:** Andrew Bergman. **Producción:** Mike Lobell. **Guión:** Andrew Bergman sobre el libro de Carl Hiaasen. **Fotografía:** Stephen Goldblatt. **Música:** Howard Shore. **Montaje:** Anne V. Coates. **Intérpretes:** Demi Moore, Burt Reynolds, Armand Assante, Robert Patrick.

De los millones de dólares que cobró Demi Moore y de la parte de ellos que dedicó a modelar su cuerpo ya se habló bastante: lo triste es que de la película no queda mucho más para comentar salvo algunas observaciones sueltas.

La primera que se puede hacer está referida a la disparidad entre lo que se publicita y lo que se ofrece. El título y el afiche (Demi desnuda) prometen erotismo. Pero *Striptease* es el *non plus ultra* del engaño: es como si compráramos las "Memorias de una princesa rusa" y dentro de la insinuante tapa estuvieran los "Cuentos de Gullubú". Lo realmente erótico está basado en general en la relación entre dos personas o al menos una persona y algún otro ser viviente. Las relaciones personales que se establecen en *Striptease* —una película sin besos— podrían formar parte de un capítulo de *La familia Ingalls*.

La segunda observación tiene que ver con el sentido del humor que se está desarrollando en las más costosas producciones de Hollywood: es de un infantilismo desafortunado (lo mismo sucedía en *Día de la Independencia*). Un ejemplo: los malos quedan inmovilizados por una montaña de azúcar que les cae desde arriba. El policía bueno (Armand Assante) les dice: "Muchachos, creo que tienen problemas de caspa". Un solo momento tiene gracia y está protagonizado por Burt Reynolds, quizás el único actor que supo encontrar el tono que la película merecía.

La tercera y última observación se relaciona con el contraste entre lo que la película dice y lo que la película hace. *Striptease* esboza una mirada piadosa a las chicas que viven de desnudarse pero, moralizante, lamenta que tengan que trabajar de eso ("Me da náuseas cada vez que salgo a bailar", dice el personaje de Demi Moore). Al mismo tiempo basa su publicidad en el hecho de que la actriz se muestra desnuda. ¿Dirá Demi Moore "Me da náuseas cada vez que salgo a actuar" al tiempo que cobra doce millones de dólares? Lo dudo. ■

Gustavo Noriega



Besos en la frente

Argentina, 1996. **Dirección:** Carlos Galettini. **Producción:** Raúl Outeda. **Guión:** Jacobo Langsner y Carlos Galettini. **Fotografía:** Héctor Morini. **Música:** obras de Mozart, Tchaikovsky, Dvorak, Verdi y Elgar. **Montaje:** Juan Carlos Macías. **Intérpretes:** China Zorrilla, Leonardo Sbaraglia, Claudio García Satur, Mabel Manzotti, Carolina Papaleo, Alejandra Flechner, Erica Rivas.

Cuando la pesadilla de ver *Besos en la frente* no había llegado ni a la mitad, yo pensaba en su teatralidad excesiva, pero luego descubrí que el film estaba inspirado en una obra de teatro. Las actuaciones, las entradas y salidas de los personajes son típicas de ese género, y lo peor de todo son los flashbacks, que es el habitual recurso utilizado para demostrar que se trata de un film y no de una pieza teatral. La historia de amor entre un joven escritor y una mujer octogenaria puede parecer improbable en teoría pero se vuelve imposible en la película. Cuando en los diálogos se empieza a decir que nace un amor, yo tuve la sensación de que me había perdido una hora de película. No existe el menor rastro de amor entre esos dos personajes, no hay chispa ni magia entre ellos que logre sobreponerse a los problemas de la historia. Aunque en general todos los rubros dejan bastante que desear, creo que el problema más grave de *Besos en la frente* es el guión. La historia carece de interés y el crecimiento dramático que los diálogos anuncian con torpeza y desgano no se refleja en ninguna de las distintas situaciones que la historia desarrolla. Sentí vergüenza ajena durante casi toda la proyección. Además, por su ideología, *Besos en la frente* se suma a la fila de películas no solo malas sino también conservadoras que se ven demasiado seguidas en el cine argentino. Por ejemplo, en el film las mucamas son retardadas, los escritores son bohemios y tristes pero pueden hacer buena plata si así lo quieren, las chicas jóvenes son traicioneras y, si son atrevidas, quedan embarazadas, y los homosexuales son hombres fracasados. Esta interpretación puede ser un poco forzada, pero hay dos razones que me llevan a creer que no. La primera es el desprecio en el tratamiento y el trazo grueso de los personajes (lo contrario de *Sol de otoño*). La segunda es la pacatería insultante con que se presenta el romance de los protagonistas. ¿Para qué se toman el trabajo de escribir personajes si luego les van a dar una vida tan pobre? La utilización de la música clásica es otro elemento de confusión y reafirma la sospecha de que aquí todo se hizo a las apuradas, sin plantearse preguntas sobre la historia, los personajes, el cine o el mundo. Teatro como en el teatro, pero a costa del cine. ■

Santiago García



El jinete sobre el tejado

Le Hussard sur le toit

Francia, 1995. **Dirección:** Jean-Paul Rappeneau. **Producción:** René Cleitman. **Guión:** Jean-Paul Rappeneau, Nina Compagniez y Jean-Claude Carrière. **Fotografía:** Thierry Arbogast. **Música:** Jean-Claude Petit. **Montaje:** Noëlle Boisson. **Intérpretes:** Juliette Binoche, Olivier Martinez, Gérard Depardieu, Jean Yanne, Daniel Russo, François Cluzet.

Por qué no confesarlo, *Cyrano de Bergerac* de Rappeneau me parece una gran película, divertida, emocionante y espectacular, una joya que no merece ser considerada un film de qualité. Ya que estamos confesándonos debo agregar que Juliette Binoche atrae a la cámara como pocas actrices; no digo que tenga un gran talento, pero puede transformarse en un personaje misterioso, atractivo y pleno de belleza. Prefiero mil veces a Sandrine Bonnaire, pero Binoche tiene algo que me conmueve. Desde *La insostenible levedad del ser* hasta *Bleu*. Es hora de hablar de Rappeneau y Binoche en este nuevo film. La verdad es que no sé qué decir ya que no recuerdo muchas películas que me hayan provocado semejante indiferencia. No me gustó, no me molestó, no me aburrí, no me divertí, no me pareció mal actuada ni tampoco lo contrario. Me dejó afuera totalmente, aunque le presté toda mi atención. La historia entre los protagonistas, Juliette Binoche y Olivier Martinez (el rey de la indiferencia a partir de hoy), propone un romanticismo que uno debe construir a partir de datos sueltos pero que nadie puede ver sin cierto esfuerzo. El muchacho anda de un lado para el otro, una peste asuela toda la región (estamos en la primera mitad del siglo XIX), pueblo por pueblo. Se encuentra con la muchacha de clase alta y juntos siguen recorriendo pueblos apestados, ahora algo más orientados, ya que Binoche sabe a dónde ir. Pero la película se había perdido desde hacía una hora. Binoche no llega a caer tan bajo como en *Cumbres borrascosas* pero la ropa de época siempre le queda como un disfraz. En la escena culminante, algo así como la de *La rodilla de Clara* de Rohmer pero a lo bestia, Martinez le debe frotar todo el cuerpo para salvarla de la muerte. El muchacho ni se inmuta y Juliette menos, porque una doble de cuerpo viene a soportar la cura.

Juliette deberá hacer algo para recuperarse de esta clase de trabajos. Lo de Rappeneau es más grave, y el motivo de su bajón se descubre en la misma película. En un momento surge de entre las sombras un personaje que, antes de aparecer, ya se sabe que es Gérard Depardieu. Su breve actuación le da a la película una vitalidad que nunca tuvo ni tendrá, y entonces uno descubre asombrado al verdadero autor de *Cyrano de Bergerac*. En cuanto al jinete, solo me queda recomendarles que no la vean nunca. Citando al poeta: ¿Indiferencia? ¿Y tú me lo preguntas? Indiferencia eres tú. ■

Santiago García



Adiós abuelo

Argentina, 1996. Dirección: Emilio Vieyra. **Producción:** Coca Blasco y Juan Muruzeta. **Guión:** Emilio Vieyra e Isaac Aisemberg. **Fotografía:** Víctor Hugo Caula. **Música:** Horacio Malvicino. **Montaje:** Miguel y Eduardo López. **Intérpretes:** Jairo, Stella Maris Lanzani, Ricardo Bauleo, Mónica Gonzaga, Ivo Cutzarida, Ignacio Glaría, Gabriel Mores, Iliana Calabró, Carlos Rotundo, Adriana Parets, Ricardo Morán.

Nada podría ser peor en esta lamentable película, sea cual sea el aspecto que se analice, desde su rancia ideología (que iguala la actividad política con el abandono de las obligaciones laborales y parentales) hasta los rubros técnicos más elementales (la película pierde el foco más de dos veces), atravesando los errores de montaje, las actuaciones insólitamente no profesionales (con la sorprendente excepción de Stella Maris Lanzani), la proliferación de diálogos ridículos, las situaciones extemporáneas, etc., etc. Analizarla y tomársela en serio es dar por el pito más de lo que el pito vale. Aprovecharemos este pequeño espacio para señalar otras cosas laterales a la película en sí.

Una es que la comisión asesora de créditos del Instituto otorgó a esta porquería la máxima calificación —interés especial—, lo que equivale a un subsidio de 625 mil dólares por su emisión electrónica. Probablemente esta suma sea mayor al costo real de la película. Este hecho escandaloso pone en tela de juicio la labor de las comisiones, el funcionamiento mismo de la Ley de Cine y la forma en que el dinero público es utilizado por los funcionarios. No deja de ser significativo que el coguionista de *Adiós abuelo* (junto a Emilio Vieyra) sea Isaac Aisemberg, subinterventor del CERC (Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica), la escuela de cine que depende del INCAA (lo que a su vez pone en tela de juicio al CERC y al mismo INCAA). El otro punto interesante es que aquellos medios que en algún momento vieron simpático rescatar a Vieyra como un director de culto hoy sean los primeros en denunciar sus aberraciones ideológicas. *Adiós abuelo* es una pésima película hoy y lo será dentro de veinte años, así como *Sangre de vírgenes* y la serie de los *Comandos azules* lo fueron en la época de su estreno y cuando fueron rescatadas en tono de festejo juvenil varios años después. La puesta en tiempo presente de una de estas películas subnormales —momento en que nadie les rinde culto— es un ejemplo acabado de cómo el fenómeno del culto bizarro está teñido tanto por la nostalgia como por la deshonestidad intelectual. ■

Gustavo Noriega



Fenómeno

Phenomenon

EE.UU., 1996. Dirección: Jon Turteltaub. **Producción:** Barbara Boyle y Michael Taylor. **Guión:** Gerald Di Pego. **Fotografía:** Phedon Papamichael. **Música:** Thomas Newman. **Montaje:** Bruce Green. **Intérpretes:** John Travolta, Kyra Sedgwick, Forest Whitaker, Robert Duvall.

La idea original de *Fenómeno* es tan artificiosa que ni las gacetillas encargadas por sus productores atinaban a expresarla inteligentemente, conscientes de que su enunciación clara, concisa, sugiere una empresa poco menos que ridícula. Se trata de un tipo común que, de la noche a la mañana, es *tocado* por un rayo misterioso que lo convierte en superhombre integral: genio de las ciencias, abierto de corazón a sus congéneres, tengan estos buena voluntad o no. Estos, que no la tienen, sacan a relucir sus prejuicios transformando a un pueblecito de huertas con tomates y conejos en la metáfora de un planeta que desprecia al *diferente*, aunque ahora no se trate de un espástico, ni de un negro, ni de alguien que carece de brazos sino de todo lo contrario, como que el héroe es John Travolta. John Travolta en su faceta angelical, esa que ha sabido complementar tan ajustadamente con la de gángster (y tan curiosamente, ya que empeña en ambas casi las mismas mañanas interpretativas).

El rayo cae a poco de empezar sobre el mecánico George Malley. Y la última media hora está entregada a un desenlace inducido por el último recurso moqueante de las pantallas, que en este caso llega después de que se expresieron todos los demás, y es un cáncer terminal dentro del cuerpo del protagonista. Entre un suceso y otro la endebles imaginativa del guionista Di Pego encuentra plena, fiel, interminable traducción. *Fenómeno* vuelve a dar cuenta de que el espectador fantasma al que apunta todo el marketing del *mainstream* es una especie de descerebrado cinematográfico. Cómo entender, si no, a las manifestaciones de la habilidad de Malley que una, y otra, y otra, y muchas veces más desfilan por la pantalla para dejar en claro su nueva condición. Pero los infinitos rubros que lo muestran eximio —desde la botánica hasta la sismología, pasando por el ajedrez y la síntesis de bosta porcina en combustible para camionetas— no se limitan a ofender al ojo adulto. Son vehículo para que la santidad de Malley que el planeta está llamado a bienvenir aparezca como una especie de neurosis compulsiva, con el tipo corriendo de una genialidad a otra, no durmiendo y, lo que es más significativo, ni siquiera disfrutando de semejante hiperactividad. Empantanado hasta el absurdo por este despropósito transcurre el segundo acto, con el solo matiz de una sucesión de clips al son de hits de moda que parece levantada en crudo de la MTV. ■

Guillermo Ravaschino



Algo muy personal

Up Close & Personal

EE.UU., 1996. Dirección: Jon Avnet. **Producción:** Jon Avnet, David Nicksay y Jordan Kerner. **Guión:** Joan Didion y John Gregory Dunne sobre el libro *Golden Girl* de Alanna Nash. **Fotografía:** Karl Walter Lindenlaub. **Música:** Thomas Newman. **Montaje:** Debra Neil-Fisher. **Intérpretes:** Robert Redford, Michelle Pfeiffer, Stockard Channing, Joe Mantegna, Kate Nelligan.

Algo muy personal empieza como *Todo por un sueño*: Michelle Pfeiffer es una chica linda y estúpida que quiere trabajar en la tele. Pero esta es la versión rosa: la chica se vuelve inteligente, triunfa y se engancha con Robert Redford para dejarnos, de paso, una moraleja: la televisión es dura pero justa en el fondo. El film sirve además para recordarnos que no solo en la Argentina se filman películas que están envejecidas 40 años. Pfeiffer, que viene coleccionando galanes jovatos como Connery (*La casa Rusia*), Nicholson (*Lobo*) o Pacino (*Frankie & Johnny*), fracasa en su imposible misión de hacernos creer que a Redford le interesa otra cosa que evitar que la cámara muestre sus perfiles menos favorables, actividad a la que el actor se dedica sistemáticamente desde hace unos cuantos años. La película tiene tan poca tensión dramática que sus realizadores decidieron que no alcanzaba con la historia de amor y éxitos y al final le inventaron a Redford una misión peligrosa para que se haga matar, con la idea de que muchas emociones falsas pueden reemplazar a alguna verdadera. Lo único original de *Algo muy personal* es algo bastante impersonal: debe ser el primer desfile de modas cuyos modelos son los sets de televisión, que en largas tomas compiten para ver cuál es más pulcro y moderno. ■

Quintín



El insoportable

The Cable Guy

EE.UU., 1996. **Dirección:** Ben Stiller. **Producción:** Andrew Licht, Jeffrey A. Mueller y Marc Gurvitz. **Guión:** Lou Holtz, Jr. **Fotografía:** Robert Brinkmann. **Música:** John Ottman. **Montaje:** Steven Weisberg. **Interpretes:** Jim Carrey, Matthew Broderick, Leslie Mann, George Segal, Diane Baker, Jack Black.

Jim Carrey es un actor taquillero y famoso, y una pesadilla para la historia del cine actual. *El insoportable* aprovecha estos elementos. ¿Que pasaría si el hombre del cable fuera él, y se instalara en nuestras vidas? Eso es lo que explota la historia, que parece una comedia pero que está claramente emparentada con los films de intruso psicópata al estilo de *El plomero*, de Peter Weir. Carrey asusta, pero para sufrimiento del protagonista (Matthew Broderick), todos en su familia lo consideran un tipo adorable. La situación es mucho más ambigua porque además los consejos que le da Carrey a Broderick le sirven, y la relación no se rompe del todo hasta que ya es demasiado tarde. Las escasas concesiones que hace este film oscuro son tan acotadas y ridículas que parecen una parodia de las concesiones de la industria. A esto se le suma una inteligente selección de citas y homenajes a películas y programas de TV que aparecen en distintos niveles de complejidad: fragmentos vistos en televisión, entre los que se encuentra *Play Misty for Me*, de Clint Eastwood; citas hechas por el insoportable y homenajes con vuelta de tuerca, como por ejemplo la amenaza de cita a *Psicosis* que se acaba en los primeros planos, dejando en evidencia lo excesivamente citada que está la película; también hay una mención sutil a *Pelotón* que refuerza el desolador final. La pareja protagonista se luce: Carrey está diez veces más contenido que lo acostumbrado y cien veces más exagerado que cualquier actor normal. Broderick es un excelente actor de perfil bajo que le da a la película el equilibrio que con Carrey nunca tendría. Como en *Generación X*, el film anterior de Stiller, la interpretación de la película excede las intenciones del realizador. A diferencia de la primera, aquí la visión de la década del noventa no está diluida por los clichés de la industria. Todo se mezcla y se confunde: el mercado, MTV, el cable, la necesidad de los teléfonos, la lucha de los ejecutivos. La década no parece tan divertida como en su anterior film. La mirada del director se ha vuelto oscura, por eso se sirve de uno de los peores fenómenos que ha producido el Hollywood de los noventa. Ben Stiller quizá se transforme en un buen testigo de lo que pasa en nuestros días, y en cuanto a Jim Carrey no cabe duda de que luego de este error volverá a realizar sus películas insoportables, para alegría de la taquilla y pesadilla del cine. ■

Santiago García



Tiempo de matar

A Time to Kill

EE.UU., 1996. **Dirección:** Joel Schumacher. **Producción:** Arnon Milchan, Michael Nathanson, Hunt Lowry y John Grisham. **Guión:** Akiva Goldsman sobre la novela de John Grisham. **Fotografía:** Peter Menzies. **Música:** Elliot Goldenthal. **Montaje:** William Steinkamp. **Interpretes:** Sandra Bullock, Samuel L. Jackson, Matthew McConaughey, Kevin Spacey, Brenda Fricker, Oliver Platt, Donald Sutherland, Ashley Judd.

Película de laboratorio por excelencia, hay en *Tiempo de matar* una combinación de dos fórmulas: una es la del vengador que toma justicia por sus propias manos y la otra es la no menos utilizada del alegato antirracista. La combinación se da en que el vengador —hombre hoy visto en la vereda de la incorrección— es el sojuzgado hombre de color en el sur de EE.UU., lo que pone el problema ideológico en una encrucijada. Todo esto es algo así como *Matar un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Mulligan, 1962) *aggiornada*. La puesta al día pasa por dos ejes: uno es que las situaciones se complejizan. El acusado, que en la década del 60 era inocente, aquí (Samuel L. Jackson) es culpable (aunque la culpable es la sociedad racista, claro). El defensor blanco, que en aquella película era un abogado idealista interpretado por Gregory Peck, aquí es un joven motivado en parte por sus buenos impulsos y en parte por la culpa de haber podido impedir el crimen, cosa que no hizo, quizá, por su modorra sureña. En la vieja película, Peck tenía una familia modelo que lo acompañaba en las buenas y en las malas. El joven leguleyo aquí se queda solo —su mujer y su hijo se van a vivir a la casa de su suegra—, lo que le permite hacerse el bocho con su ayudante (Sandra Bullock, no lo culpo). Pero como los tiempos no han cambiado tanto —o han vuelto para atrás— la cosa no pasa de un coqueteo ya que el hombre es megafiel (sí lo culpo). El otro eje es la pérdida absoluta de alma. No voy a decir que *Matar un ruiseñor* haya sido una gran película pero al menos conservaba algo de la magnificencia de las buenas viejas épocas de Hollywood. Recuerdo una escena al final del juicio. La parte de abajo del juzgado estaba colmada de hombres blancos mientras que las gradas superiores estaban ocupadas por los negros. Los hijos de Peck, por supuesto, balcaneaban con los negros. Luego de que se condena al negro, los blancos se retiran, dejando a Gregory —abogado derrotado— solo y abatido. Los negros no se mueven y miran desde arriba. Cuando Peck se levanta y camina por el pasillo hacia la salida, uno de los negros le dice a la hija del abogado: "De pie, señorita. Está por pasar su padre". Y la niña y todos los negros se levantan respetuosos. No hay una sola escena en *Tiempo de matar* —una película medianamente entretenida y, en el fondo, tan ingenua como su antecesora— que me provoque la misma emoción que el recuerdo de la otra. ¿Seré yo el que ha cambiado o las películas? ■

Gustavo Noriega



El mundo contra mí

Argentina, 1996. **Dirección:** Beda Docampo Feijóo. **Producción:** Omar Romay, Jorge Estrada Mora y Sabina Sigler. **Guión:** Beda Docampo Feijóo y Daniela Bajar. **Fotografía:** Ricardo Rodríguez. **Música:** Pedro Aznar. **Canciones:** Fabiana Cantilo. **Montaje:** Luis César D'Angiolillo. **Interpretes:** Paulina Rachid, Magalí Moro, Pablo Rago, Carlos Santamaría, Mirtha Busnelli, Daniel Fanego, Jorge Marrale, Luis Brandoni, Irma Córdoba.

El mundo contra mí es una película que se traiciona a sí misma. Comienza con Flor (Paulina Rachid) relatando a una cámara de video sus problemas existenciales (la familia, los kilos de más, su virginidad, su soledad) y sus deseos de suicidarse. Aquello que se anunciaba como el retrato de una joven en los años 90, frente a una sociedad que no la acepta, poco a poco se desliza hacia una subrayada denuncia del sistema social, con una acumulación de lugares comunes dignos de un especial de televisión de un canal abierto. Además recuerda a los peores films de la Generación del 60, no solamente porque una joven encarna al personaje principal, sino por la marcada tendencia a decir muchas cosas en pocos minutos. Pero las intenciones del realizador trataron de ser distintas de las de aquellos films. Por ejemplo, los rasgos humorísticos y sarcásticos nunca llegan a funcionar por su falta de gracia, y la crítica a la sociedad, desde la mirada del personaje principal, pronto se diluye por las rasgos caricaturescos de los otros personajes. Muchas son las escenas y situaciones molestas de *El mundo contra mí*, una película que falla en el tono y en la manera de narrar sus historias paralelas, ya que en la acumulación se pierden algunos personajes como los que juegan Brandoni, Marrale, Pablo Rago y algunas jóvenes actrices gritonas y lights provenientes de la televisión. Todo transcurre sin ninguna profundidad, como si el guión enumerara apresuradamente cada uno de los temas que está obligado a tratar: la corrupción periodística, la superficialidad de la televisión, los sueños perdidos de varios personajes y la falsedad de otros respecto de su sexualidad. Pero los que mejor representan los objetivos del film son dos personajes secundarios. Uno de ellos, en forma anónima, se dedica a hablar por teléfono mientras se masturba en la cabina telefónica. En sus escenas, el gordito refleja la levedad de la película y la actitud de mirar todo desde afuera, sin ninguna profundidad. El otro es el milico retirado que interpreta Daniel Fanego. Cuando Florencia decide suicidarse, después de algunos intentos fallidos, no encuentra mejor idea que dirigirse a él para recordarle su pasado de represor. Tocar semejante tema como si fuera uno más y expresarlo de manera tan obscena y perversa es pura responsabilidad del director y de los guionistas. Uno de los pocos puntos rescatables de *El mundo contra mí* es Paulina Rachid interpretando a Florencia, muy por encima del cotizado elenco que la acompaña. ■

Gustavo J. Castagna



Memorias del subsuelo

Iniciamos con esta nota una nueva sección que Dios sabrá si es permanente o no. La idea es reproducir nuestras charlas de café y volcarlas al papel. Comenzamos con la película de Emir Kusturica, Underground, comentada en el número anterior. Participaron Quintín, Gustavo J. Castagna, Eduardo Russo y Gustavo Noriega. Mozo, la cuenta.



Las tres partes

Gustavo Noriega: A mí me llama la atención que la película tenga tres partes y que las dos primeras tengan un tono muy definido donde la anécdota es muy fuerte. Me parece que el último tercio cambia el tono, se hace muy solemne, desaparece toda la historia, empiezan a vagabundear, se desinfla todo y empiezan a aparecer las cosas que, por lo menos a mí, me molestaron más, que son esas muertes y toda esa cosa alegórica. Me acordé de que esto está basado en una obra de teatro, entonces sospeché que esta obra debería abarcar justamente la parte que a mí me parecía más sólida. Después compruebo que la obra de teatro se escribió hace 20 años, con lo cual obviamente la parte de la guerra no está. Creo que de la obra de teatro tomó la anécdota.

Eduardo Russo: El autor de la obra de teatro es el coguionista. Pero además Kusturica dice que la obra de teatro no le gustó mucho.

GN: Pero creo que lo que toma es la idea

esa de que para cagarle la mina al otro Marko lo mete en el sótano, los engaña y todo eso. A partir de eso el último tercio se hizo de nuevo.

ER: Es más, me parece que ese último tercio no queda como una tercera parte en tiempo, es más corta.

Gustavo J. Castagna: Yo lo comprobé, porque vi parte de la película en video, y la última parte, la de la guerra civil, dura 27 minutos.

Quintín: Y las otras dos son de una hora cada una.

GJC: Tampoco podría decir por qué dura 27 minutos esta última parte. Pero habría que considerar también que la película dura más de lo que vimos.

GN: Anoté de los pressbooks las críticas de Europa y encontré cinco duraciones distintas: 187, 180, 192, 189 y 162 minutos.

GJC: Que es la de acá.

GN: Ahora bien, leí todas las críticas y todas cuentan lo mismo. Todos terminan contando lo del sótano.

ER: Se disuelve todo lo que es la línea

narrativa, hay una especie de redondeo pero muy digresivo, incluso las conexiones entre las cosas empiezan a ser mucho más episódicas. Hay una especie de efecto de rejunte. Inclusive es difícil buscar una coherencia en términos de causa y efecto. Es como si se suspendiera el tiempo.

Q: ¿Ustedes coincidirían en que les gustó nada más que las dos primeras partes y que la tercera parte arruina la película?

GJC: No la veo tan desenganchada, como si estuviera hecha por otro. Me parece que trata de poner todo ahí, el tipo se vuelve reflexivo al final, pero en las otras películas de Kusturica pasaba lo mismo. *Tiempo de gitanos*, por ejemplo, querías dejarla en un momento y repentinamente te enganchaba. Hay un mecanismo interno en ese despelote que es el cine de Kusturica que, bueno, decís basta y de repente te engancha otra vez.

GN: A mí no me pasó eso, cuando me desenganchó no me volvió a agarrar.

ER: La impresión es que lo que se puede

encontrar como más irritativo está localizado en esa tercera parte.

GJC: Kusturica es talentoso pero al mismo tiempo es un tipo al que le gusta seducir a la gente y obtener premios en festivales. Esa última parte es como decir estoy acá, miro desde acá las cosas.

GN: A mí me pareció una cosa radicalmente distinta. Ahora, es llamativo que un tipo que es visualmente tan potente, que tiene tanta destreza como director, dependa tan fuertemente de lo que está contando.

El ritmo

ER: A mí lo que me llama la atención es que a lo largo de dos horas y cuarto la película mantenga una fluidez narrativa notable. Llama la atención en el cine europeo de los 90, en un contexto un tanto fúnebre, medio mortuorio. Es como si tuviera una especie de vitalidad. No tengo referentes de otras películas europeas de los últimos diez años que funcionen con esta potencia narrativa. Hay una excitación permanente que me llama la atención.

Q: Pero esto se conecta con lo último del cine americano que también es un cine excitante y eufórico. Yo creo que las raíces de este tono habría que buscarlas en *Indiana Jones* y no en el cine europeo. La idea que los americanos están explotando en los últimos tiempos es que las películas son una montaña rusa. Cierta laxitud en cuanto a los significados, cierta arbitrariedad, cierta falta de rigor, de explicación, la idea de que lo más importante es que la película avance.

ER: Pero hay una cuestión ligada al género. En *Indiana Jones* esa montaña rusa tiene un carril, acá el carril no aparece previamente. Yo no podría jamás llamar una película de acción a esta, no es acción lo que ocurre en el sentido físico a pesar de que hay una especie de pasión continua.

Q: Es una película que lleva y empuja sin dejar espacio al espectador, es una película que no te da tiempo para pensar, avanza y propone cosas que se van sucediendo, espectaculares, exóticas.

ER: Esas dos primeras partes son fundamentalmente irreflexivas, y cuando al final se pone reflexivo es justamente cuando encontramos los problemas. Pero es como si el motor estuviera en otra parte y no en lo que se ve en la película, donde la acción es puramente una cuestión de impacto físico... Una cosa es la película de acción que uno puede ver con el cerebelo y viajar con ella sin problemas. Todo suena a ya visto; esto, en cambio, no suena a ya visto. Descarta todo clisé. Acá no los veo, salvo subvertidos.

Q: Yo sí veo que hay una serie de clisés que no son los del cine americano pero

que son los de la euforia del alma esclava, la idea gitana de la fiesta, del carnaval... En todo caso la propuesta viene más bien del teatro, de la comedia musical, y no de raíces propiamente cinematográficas.

ER: Algo circense, farsesco. La impresión de velocidad tiene que ver con la cantidad de sucesos que vemos en un mismo plano. Aunque con respecto a ese tema de la velocidad de las cosas que van pasando, también tenemos toda la tradición de la picaresca. En este caso es una picaresca temporal, en vez de ser espacial. En vez de ser una picaresca de viaje, donde se van viendo cosas a lo largo del camino, acá estamos viéndolas a lo largo de 50 años.



La metáfora

Q: Otra influencia del cine americano es la copia de *Forrest Gump*, la mezcla de los personajes de la película con material documental, la idea de que estos personajes un poco caricaturescos atraviesan la historia de Yugoslavia. Eso está reflejado un poco de la misma manera.

ER: Puede ser que encontremos elementos que te permitan hacer una analogía entre *Forrest Gump* y lo que le pasa a Marko, pero acá la Historia no está en un primer plano sino que pasa como un telón de fondo de la historia de los dos tipos. Es interesante cómo, hasta que termina la segunda parte de la película, la Historia funciona casi como una especie de elemento de decorado y no aparece como un tema, como ocurría en *Forrest Gump*.

GN: La Historia es el telón de una relación personal. En la imagen de los tipos viviendo en el sótano, engañados y trabajando para los que están arriba, se reconoce una metáfora de la vida de los países socialistas, específicamente de Yugoslavia, pero no se necesita de la metáfora para disfrutar de la película, la historia de los personajes es lo suficientemente fuerte como para estar en primer plano, las escenas tipo *Forrest Gump* están en función de eso.

Q: Inclusive hay un chiste: cuando el hermano de Marko aparece en el manicomio y cuenta lo que vivió, le dicen: "Claro, es una metáfora, con los comunistas vivían como abajo de un sótano".

ER: A mí me llama la atención una cosa teniendo en cuenta el título de la película: el hecho de que esté narrada desde arriba, no desde el sótano. La gente del sótano es vista cuando baja Marko; no aparece esa idea de encierro que cualquier otro director hubiera tratado de desarrollar. Esa gente aparece básicamente cuando baja el tipo que los está mirando y controlando desde arriba. Es como si fuera antikafkiano. Hay una cosa de encierro, de claustrofobia, pero aparece vista desde otro lugar.

GN: Es como si fuera la historia del juez y no del procesado en Kafka.

ER: Y además se disuelve la problemática del poder. No hay poder, no hay relaciones verticales reales, es como si se descentralizara todo. Incluso la relación entre Marko y Blacky, que uno podría pensar rápidamente como una relación en la que un tipo domina a otro y lo mantiene ahí abajo, en realidad no aparece de ese modo. Inclusive por la mirada que tiene sobre los nazis, por ejemplo, es como si se parodiara cualquier relación con el poder.

Q: Eso tiene que ver con el tono vodevilesco de toda la película; además está el tema de que los tipos son del mercado negro y al mismo tiempo del partido comunista, o sea hay una relación entre corrupción y poder que ya está instalada...

GN: Yo vuelvo a la tercera parte. Justamente como queda tan poca sustancia dramática, uno comienza a ver en qué consiste la metáfora, a ver qué pasa con la guerra civil. Entonces tratás de ver qué dice Kusturica como vendedor de armas y de encontrar ahí algún significado de lo que quiere decir. El se coloca en una situación de tener que decir cosas. Entonces el viejo dice: "una guerra no es una guerra hasta que un hermano no mata a otro"; es una frase que me parece muy desafortunada.

ER: No es tanto la frase sino lo que pasa antes, cuando el hermano lo revienta a palos. La frase no me impactó tanto porque ya lo otro estaba puesto en la pantalla. Además sería escatológica.

Q: Es muy curioso que la guerra terrible sea esta última, mientras que la ocupación nazi aparece como joda. La vida sigue.

GN: No vale la pena interrumpir un orgasmo por la entrada de los nazis...

Q: Claro. Lo cual es una tesis fuerte.

ER: Eso es lo que cayó como una bomba en Europa.

GJC: Al mismo tiempo es contradictorio e inteligente el discurso de Kusturica, parece como si no tuviera una mirada única sobre el conflicto; durante el entierro de Tito te pone "Lili Marleen".

Q: Eso es discutible desde el punto de

vista histórico. Esta especie de unidad que se quiebra, unidad que no ha logrado romper la segunda guerra ni el comunismo, se quiebra finalmente ahora, en la tercera parte...

GN: Justamente eso explicaría el cambio de tono.

Q: Ahora ya no se puede seguir haciendo ficciones y hay que ponerse serios.

ER: La ficción fue Yugoslavia inclusive. En un reportaje lo dice: Yugoslavia es una gran metáfora. Para mí lo más problemático de la película es el final. Me parece ligado a lo más difícil de aceptar en Fellini, como la bocha de *Ensayo de orquesta*, donde sí estamos frente a una alegoría desenfadada. Es



como que al no ser claro el final, se disuelve cualquier tipo de sentido alegórico más o menos preciso.

Q: Es un poco lo que decía Noriega. Hay una cierta deshonestidad: esta confusión y al mismo tiempo esta importancia que parece tener lo que se está diciendo. Es como que no cierra, Kusturica ni siquiera hace una alegoría que uno pueda discutir sino que todo está mezclado como para que todo el tiempo se tenga la sensación de que se están diciendo cosas importantes. Y en realidad lo que dice es confuso, oscuro o discutible. Porque además es contradictorio: por un lado está mostrando que lo realmente terrible es la guerra civil, pero en medio de esa cosa terrible, de todo lo que ha muerto por culpa de la guerra civil o de las circunstancias políticas, aparecen catástrofes naturales; todo está puesto en el mismo nivel. El tartamudo habla bien, el hermano baila, Kusturica vuelve a hacer una especie de integración, justamente lo contrario de lo que está diciendo.

ER: Yo prefiero hacerle caso a eso de que la película no tiene fin, porque no le encuentro mucho sentido a hipertrofiar esa parte y borrar todo lo anterior.

GJC: Si bien para mí Kusturica es un tipo que se la juega, que tiene creatividad y una libertad absoluta, también tengo una mirada crítica hacia él. Es como si dijera: "Quiero convencer al público de todo el mundo de que Yugoslavia fue esto pero reúno a todos al final de la película para ganar un premio importante". Sus cuatro películas

ganaron premios en todos lados, tiende a masificarse en algún punto.

Arbitrariedad

Q: Me parece que lo que está en juego aquí es una idea del cine. Creo que Subiela tiene una idea del cine muy parecida a esta. Nosotros hemos coincidido en que no nos gusta la idea que tiene Subiela del cine. Kusturica es un tipo muy talentoso, que filma mejor que Subiela, pero me parece que tiene la misma idea de que cualquier imagen tiene sentido en una película, que hay películas que pueden absorber cualquier tipo de imagen. No hay restricciones de estilo, de tono, de viajes entre el realismo



y el artificio para el director, todo le está permitido, todo es incorporado. No hay aparentemente imágenes prohibidas en una película de Kusturica. Lo mismo pasa en una película de Subiela, puede aparecer cualquier cosa.

ER: Yo les veo diferencias. Kusturica es un tipo que parece muy desmesurado, pero creo que hay una lógica en *Underground*, dejando de lado el epílogo. Está abarrotado de imágenes, de sucesos, pero no lo encuentro tan azaroso, de conexión de cosas que no tienen nada que ver.

GN: En las dos primeras horas creo que amaga con la imprevisibilidad y lo absurdo, pero siempre termina entrando en la historia.

ER: Hay una realidad, hay algo que la desafía y después la integra. La bomba en el zoológico, podemos estar de acuerdo o en desacuerdo, pero de hecho hay una especie de justificación que puede permitir que funcione como un universo. En Subiela la mina flota porque es una mujer que sabe volar, con Kusturica la mina flota porque un aparato la levanta. Hay otra relación causal, hay otro tipo de justificación.

Q: Hay una libertad asociativa en la película que probablemente sea el mayor mérito de Kusturica como director. Por lo menos esta creación de imágenes está mucho más intensificada que en el cine de Subiela. A lo que apunto es a una cierta escritura cinematográfica automática donde el cine parecería encontrar un camino. El habla en un reportaje del cine del futuro: "yo estoy

haciendo el cine del futuro, a mí me aburre el realismo". Y el cine del futuro es un cine, según esta idea, que se parece mucho a la heterogeneidad, al cambalache, a la mezcla de géneros y sobre todo a la arbitrariedad de las asociaciones. Me parece que esa es la idea del cine que está dando vueltas acá. Porque no hay siquiera consistencia en los personajes, no hay una mirada coherente sobre ese mundo sino que es como un punto de partida sobre el cual asociar, y en el camino vale todo. Vale hacer cualquier cosa con tal de fabricar una imagen. Es un cine profundamente contrario a todo el cine que nos gusta a nosotros. Acá ya no hablo



personalmente, los involucro a todos. Es contrario al cine que hemos defendido en cinco años de historia de la revista.

GN: Si bien nosotros defendimos ese cine con cierto rigor narrativo, no necesariamente lo defendíamos contra esta posibilidad de estirar los límites, lo defendíamos contra otro tipo de fórmula narrativa.

Q: Lo que pasa es que las películas que se relacionaban con esta idea del cine no tenían la potencia ni la creatividad que tiene Kusturica.

GJC: De acuerdo con lo que decís cabría preguntarse por qué nos gusta tanto esta película y no las otras.

Q: Hay otro cineasta que tiene que ver con esto y es David Lynch.

GN: Si el paradigma de la arbitrariedad es David Lynch, me parece que esta película, salvando cosas muy específicas, no tiene mucho que ver. En David Lynch hay una cosa muy deliberada de que las cosas pasen porque pasan. Acá hay un esfuerzo porque las cosas sucedan dentro de la historia. En realidad, las cosas que le objeto a la película no me parecen tan arbitrarias como banales. Creo que lo que hay es algo berreta, ese cacho de isla donde está la humanidad reconciliada es como el corazón en la mano de Subiela. El problema no es que sea arbitraria, sino que es una idea tonta. Cuando se mueren y se unen abajo del agua, eso no me parece una arbitrariedad, sino una idea tonta del amor, si uno empieza a buscar cada una de las cosas que incomodan en esta película...

GJC: El mono...

GN: El mono, sí. Después el tema de los túneles, de una Europa sumergida, conectada, no es arbitrario, es una tontería.

ER: Una cosa que me chirría es el personaje del tartamudo, con esa cosa angelical, de conciencia.

GN: Una especie de virginidad, y —otra vez— no es una arbitrariedad, es una tontería. Las objeciones que uno le puede hacer pasan por eso. En esa imposición de decir algo acerca del conflicto hoy, la guerra civil en Bosnia, no tiene nada para decir. Declaraciones como la de que la verdadera guerra es la guerra civil son algo que uno puede impugnar desde el vamos. ¿Qué hacés con los campos de concentración?, ¿no era un problema tan grave porque eran polacos y alemanes? Me parece que Kusturica tiene un costado de pensador poético que es trivial. Cuando se sale del carrusel y se pone a reflexionar y usa la poesía de la imagen para expresar un pensamiento, se produce un gran bache, y no me parece arbitrario. Por eso no me cerraba cuando lo comparabas con David Lynch.

Q: Estoy de acuerdo con lo que decís vos, con esa cosa de puerilidad que le sale cuando escapa de la anécdota, pero me parece también que está la idea de fabricar imágenes a cualquier precio, de forzarlas. Esa supuesta poesía aparece en el contexto de justificar imágenes que al tipo se le ocurren, de darle coherencia a lo que simplemente se le pasó por la cabeza. Eso se nota mucho en *Sueños en Arizona*.

GN: Si fuera así se lo perdonaría, porque serían los defectos de sus virtudes.

ER: La otra cara de lo que consigue...

Fellini

Q: Hay algo ligado a Fellini en ese tono que se acerca a lo onírico, a lo ligeramente absurdo. Creo que la diferencia es que cuando Fellini (estoy pensando en *La ciudad de las mujeres*) hace sus películas, no tiene ninguna pretensión de realismo. En cambio, en esta película, a pesar de que reniegue del realismo, hay una fuerte pretensión de estar contando algo que tiene que ver con una historia convencional.

GJC: Pero es la historia elegida. Si Fellini hubiera contado la historia de Italia de los últimos cincuenta años...

Q: Pero uno puede decir que la contó.

GJC: Pero la contó a través de sus personajes, el contexto en Fellini no era tan importante. Películas como *La ciudad de las mujeres* tienen que ver con cuestiones arbitrarias o gratuitas que tiene su cine. Tiene que ver con una acumulación de imágenes. Aunque no quiero comparar lo que tenía Fellini en la cabeza y lo que proponía en cada

película con lo que propone Kusturica, hay una cosa que tengo con los dos de enganche, de placer.

Q: A mí me parece que Fellini no vende gato por liebre. Cuando uno ve una imagen onírica de Fellini, hay una especie de juego que al mismo tiempo tiene un componente de fortísima conexión con lo real.

ER: En el caso de Fellini y de Buñuel, en el sueño nace el conflicto con un nivel de vigilia, la película mantiene dos niveles. En cambio, en Kusturica no aparecen esos dos niveles. ¿Hay sueños en la película?

GJC: No, si nadie duerme.

ER: Porque en las películas de Fellini y



de Buñuel la gente sueña. En Kusturica no hay esa dialéctica entre sueño y vigilia. Es como una cosa intermedia.

GN: Acabamos de descubrir que los personajes de Kusturica son insomnes, están excitados como un tipo que hace dos semanas que no duerme.

Q: Además, es claro que el de Fellini no es un cine excitado, se toma el tiempo del mundo. En esto Kusturica es moderno, en el sentido de la velocidad.

Cine de la irracionalidad

Q: Yo creo que es una película indefendible. Con esto no quiero decir que los que la defienden son unos tarados, sino que es muy difícil encontrar argumentos para defenderla.

ER: Es muy difícil no decir burradas hablando a favor. En la primera visión yo salí muy interesado, me gustó la película, pero no pude decir cosas muy claras durante varios días, y en la segunda visión me animé a escribir algún apunte. Pero cuesta encontrar el porqué, eso es cierto. Quizá porque tiene que ver con la cuestión de la experiencia. Es una cuestión intensa a nivel de la experiencia de la pantalla, es muy difícil bajarlo a palabras.

GN: Es un cine poco racional.

ER: Creo que tiene algo fundamentalmente irracional, que no sé si es una virtud de por sí, pero de hecho hay algo que se expone desde el comienzo de la película. Cierta posición de un vitalismo irreflexivo, que uno acepta o que provoca rechazo. Por eso es complicado bajarlo a palabras.

Q: Esto plantea un problema serio, porque nosotros hacemos una revista que se supone que tiene que pensar en eso, encontrar argumentos para defender la película, por lo menos encontrar los elementos que hacen que una película sea defendible. Y a mí, que no me gusta la película, esto me plantea un problema más grave que el de no poder defenderla, porque se la puede atacar desde muchísimos lugares, el problema es que uno estaría incurriendo en el pecado de atacar una obra de arte porque no se la comprende.

GN: O porque no la puede reducir a expresiones verbales. Y la contraria es aceptar una irreductibilidad de la experiencia que nos deja sin trabajo.

ER: Lo que sí es cierto es que no te enfrentás muy seguido a cosas parecidas. Por lo menos es la primera vez que nos sentamos a hablar de una película a partir de esto. En los últimos años no hubo muchas oportunidades para hacer algo parecido. Ahora no sé si en principio uno podría pensar que está frente a algo contra lo cual debiera prevenirse. Creo que no. Tampoco me parece que la película esté enunciando una tendencia, ni siquiera la veo como síntoma claramente. Es una rareza que se cierra sobre sí misma.

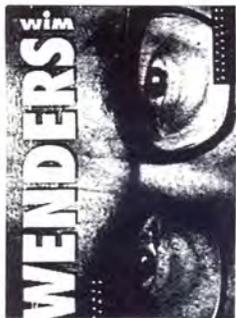
GN: Creo que el hecho de ser una película que intelectualmente es limitada corta sus propios caminos, es como un happening.

GJC: Claro. Con temor de caer en el disparate, diría lo que él mismo piensa de las películas; para mí su film es un pogo. Te empuja todo el tiempo y el que queda, queda. Ese es el pogo en el punk y en ese sentido tiene algo que ver con el punk, no con las letras del punk, pero está esa cuestión de empujar, empujar y no preocuparse por las muertes. El pogo empuja, empuja y si te caés, te piso. No importa. Vos decís que no se puede pensar, en el pogo no se puede pensar y en el punk no se puede pensar.

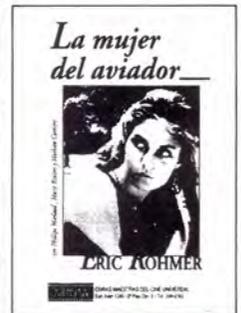
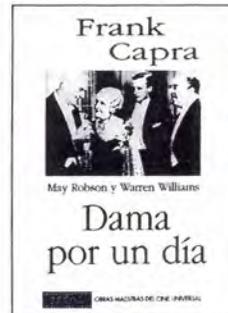
ER: Más que pedirle razones claras, que es evidente que no las tiene, el tipo hace una película que es una cosa agregada al mundo y que le hace decir tonterías a mucha gente, incluidos nosotros. Creo que es un motivo suficiente como para tenerle un poco de respeto, por lo menos en cuanto a que genera esta especie de incertidumbre y de locura, que ni siquiera llega a ser locura interpretativa. No te lleva al delirio interpretativo, te corta completamente. Es una diferencia fuerte con Kieslowski. Kieslowski te tentaba al delirio de la interpretación. Este te lo corta, te hace decir burradas. A mí no me viene nada mal confrontarme de vez en cuando con mi propia estupidez. ■

y?

Qué esperás que te regalemos para suscribirte a *El Amante*.



envíanos este cupón y recibí de regalo con el primer número un libro o una película a elección



LIBROS A ELECCION:

- *Martin Scorsese* (Ed. Tatanka) - Cód. 1
- *Wim Wenders* (Ed. Tatanka) - Cód. 2

VIDEOS A ELECCION:

- *La mujer del aviador* de Eric Rohmer (Ed. Kinema) - Cód. 3
- *Dama por un día* de Frank Capra (Ed. Kinema) - Cód. 4

Talón de Suscripción*

Nombre y Apellido

Dirección

Ciudad Código Postal

País Teléfono

Exterior: Mercosur u\$s 130, Resto de América u\$s 150, Europa y Resto del Mundo u\$s 160

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

N° 55 *Suscripción válida para el interior y el exterior del país

ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION

Interior del país: Enviános este cupón y recibí el primer número y tu regalo contra reembolso de la primera cuota o del total de la suscripción, según el plan que elijas.

1 Pago de \$70
 2 Pagos de \$35
 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

Defensa de Whit Stillman

Alguna mente suspicaz podrá pensar que esta nota obedece a una apuesta: alguien jugó su Rolls Royce contra un palacete en Mónaco a que en El Amante se puede discutir sobre cualquier película y encargó este escrito con la promesa de una comisión. Su autor, sin embargo, asegura que habla en serio.

por Quintín

Cuando se estrenó tardíamente *Metropolitan*, primera película de Whit Stillman, *El Amante* publicó lo siguiente: “*Metropolitan* es el ejercicio teatral de un tipo con plata sin ningún rasgo de humor. [...] Los personajes de Stillman no son carismáticos. Son tipos desagradables, casi obscenos. [...] Integran una secta con las siglas SFRP (que puede ser releída como soberbia, falsedad, repugnancia y pedantería). [...] Mientras veía la película me acordaba de los chistes de Woody Allen. Recordaba la desesperación de sus personajes por un amor imposible, por el cine, por la vida, por el miedo a la muerte, por los fármacos, por la religión, por Dios [...] Creía estar viendo a las Trillizas de Oro en un almuerzo de Mirtha Legrand” (Gustavo J. Castagna, *EA* N° 32).

La segunda película de Stillman, *Barcelona*, no se estrenó en cine, pero ante su edición en video, se dijo aquí: “Lo que sorprende de *Barcelona* es que es una película abiertamente infame. [...] Lo que la hace odiable es la obscenidad de querer hacer coincidir la propia mirada con la del poder. [...] Se propone mostrar que el mundo es como lo muestra la derecha. Según Stillman el establishment hace bien en confiar en la derecha porque la verdad está de su lado. [...] Del choque entre el puritanismo yanqui y el *destape* español de entonces resulta una nueva victoria para el Imperio” (Silvia Schwarzböck, *EA* N° 54).

Confieso que vi *Barcelona* por pura curiosidad. Quería ver cómo eran una película tan reaccionaria y un director tan imbécil. Para mi sorpresa, no pude comprobar ninguna de las dos cosas y, tras ver también *Metropolitan*, estoy dispuesto a sostener que tanto Castagna como Schwarzböck están profundamente equivocados. Los personajes de Stillman y sus conversaciones interminables me resultaron muy interesantes, y la ideología de sus films no me parece la exaltación de la burguesía y el imperialismo. Aunque ya arrancamos mal en esta discusión por partida doble. Por un lado, que los personajes sean interesantes para mí y detestables para Castagna parece una cuestión meramente subjetiva. Por el otro, el propio Stillman se encarga de protestar contra el tipo de lectura que Schwarzböck hace de *Barcelona* desde el mismo film: hay un

pasaje en el que los dos protagonistas interrumpen sus conversaciones habituales sobre mujeres, abandonan los ajustes de cuentas que arrastran desde la infancia, se olvidan de exponer la perplejidad que les produce su condición de americanos en el extranjero para intercambiar un diálogo extemporáneo y absolutamente exterior al relato en el que protestan porque “la gente se pasa hablando del subtexto y se olvida del texto”. Como si Stillman dijera: “Schwarzböck, déjeme de joder con sus interpretaciones políticas, que esto va por otro lado”.

Creo que la admonición de Stillman es justa, precisamente porque la interpretación de Schwarzböck es injusta. *Barcelona* cuenta la historia de dos primos americanos de unos 30 años, Fred y Ted, respectivamente un ejecutivo y un oficial de marina asignados en la ciudad española. Resulta que Fred y Ted son bastante gansos y la película no hace nada para ocultarlo: son primitivos, esquemáticos, tienen mal carácter y su provincianismo armado de metáforas zoológicas para la política y empresarias para la vida social rozan el terreno de lo patético. A pesar de eso, tienen éxito con algunas chicas, ya que tienen plata y son exóticos. El medio español de clase media de los 80 los rechaza, en parte porque son palurdos de provincia y, en parte, meramente por ser americanos. Claro que los españoles (o catalanes) resultan tan provincianos como ellos y no tienen mucho que enseñarles. Esta no es una película en la que el hombre blanco descubre el sentido profundo de la vida en contacto con los aborígenes. Se trata, en cambio, de testimoniar la colisión entre dos especies distintas del medio pelo occidental. En *Metropolitan*, aparece una tercera especie, los adolescentes tardíos e improductivos de la aristocracia neoyorquina que empiezan a descubrir que el mundo no está hecho a su medida. Obstinos en sus discursos infantiles sobre el orgullo nacional en *Barcelona* y sobre las diferencias de clase en *Metropolitan*, los americanos de Stillman tienen inseguridades más universales: el amor y la pérdida de las certidumbres de una adolescencia protegida. La afirmación de sus valores será al final mínima y sus victorias ridículas. En *Metropolitan* terminarán aferrados a la lectura de Jane Austen como única alternativa frente a la vulgaridad de su clase. En *Barcelona*, lograrán demostrarles a las españolas que hay hamburguesas deliciosas en los Estados

Unidos. Además de ser cierto, parece un tanto nimio como símbolo de una "victoria del imperio". Es, como diría Stillman, una pura cuestión de texto y no de subtexto: es todo lo que los personajes pueden demostrar. Ignoro cuál es la ideología del señor Stillman, del que solo sé que superó los cuarenta, vivió en España y se casó con una española. Pero sus películas no me parecen infames ni pasibles de ser leídas como telegramas del Departamento de Estado. Su excentricidad, su ritmo, su tono las hacen más bien elusivas, indescifrables.

Creo que Castagna tiene razón cuando afirma que los personajes de Stillman no son carismáticos. Para ser justos, hay que decir que el director no se esfuerza por que lo sean. Tampoco tienen sentido del humor, aunque su seriedad provoque un sutil efecto cómico. Y también es cierto que no se los ve desesperados por nada, menos que todo por Dios y por la religión, como dice Castagna que les pasa a los de Allen. Ni falta que hace. El tono de Stillman, la descripción del registro emocional de sus personajes es, efectivamente, minimalista y distante. Pero sus películas están construidas alrededor de pequeñas variaciones emotivas, de corrientes subterráneas que no se subrayan jamás. Stillman huye de toda búsqueda trascendente, de toda infatuación moral, de todo consuelo. Sus personajes se empequeñecen y se ponen en ridículo a medida que se alejan de lo concreto. Y en ese sentido, la búsqueda de Stillman resulta mucho más moderna que la de Allen, que aspira a ser un clásico tardío. El cine de Allen propone una plenitud de sentido del mundo o, en todo caso, una protesta organizada por su falta, falta que la modernidad asume como un dato y sobre la que no tiene nada que decir. Y, de paso, hay mucha más obscenidad en las ostentaciones consumistas de los burgueses de Woody que en la implacable austeridad de los de Stillman, que habitan el enrarecido espacio de una película sobre ricos de bajo presupuesto. De esto no se deduce que Allen es un chanchito burgués, a menos que hagamos retroceder la crítica a la época en que algunos de sus practicantes medían el cine con un izquierdómetro. Lo que intento decir es que la empresa de Stillman es más árida, menos propicia para la gratificación fácil. Sus películas se proponen encontrar briznas de fertilidad en el desierto. Pero si algo revela esta búsqueda es justamente lo desértico que es la vida en las latitudes que describe, una vida de apariencias que encubre afectos casi secretos mediados por la convención y el prejuicio, obstruidos por la incultura y la pereza. Cediéndoles la palabra a sus personajes en sus propios términos, filmándolos como si los espiera acechando una intimidad que ellos se niegan a entregarle, absteniéndose de mejorarlos aunque exponiendo lo mejor que tienen —sus lealtades, sus destellos de nobleza— Stillman puede provocar ira o aburrimiento, pero no deja de hacer la crítica social más precisa, menos complaciente y más apegada a la verdad que haya dado últimamente el cine americano. No es que Stillman señale con el dedo ni descubra terribles contradicciones. Al contrario: su obsesión por atrapar verdades pequeñísimas e irrelevantes produce un efecto de pérdida de certidumbre, de rechazo de los clichés que mina toda producción de ideología: como si las películas estuvieran desnudas y renunciaran a protegerse esperando que la verdad asome si es que le toca asomarse, pero sin preocuparse por producirla. La pegajosa melancolía que atraviesa ambas películas es la contracara de un cine eufórico cuya dramaturgia se resume en términos de éxito y fracaso, de progreso económico y social. Que sus personajes se sientan perdedores aunque su ubicación en la sociedad lo desmienta en principio, descentra esa dramaturgia. La sospecha de que acaso lo sean, y de que esa contingencia no obedezca a su neurosis ni a su carácter (la



Taylor Nichols y Chris Eigeman en Barcelona

excusa de Allen) es, no solo revulsiva, sino un signo elocuente de que algo no funciona en el orden del mundo. Los aristócratas y burgueses de Stillman no son siquiera decadentes como para que se pueda despreciarlos fácilmente. Son apenas anacrónicos y están confundidos allí donde la confusión es un escándalo. Hay dos escenas homólogas en los films, en las que alguien cuenta una película desde una clave insólita: en *Metropolitan*, un personaje dice que alquiló *El discreto encanto de la burguesía* engañado por el título y pensando que por fin se le haría justicia a los de su clase. En *Barcelona*, alguien relata el final de *El graduado* desde el punto de vista del cuadrado novio de Elaine, el que se queda solo en la iglesia. "Viene ese mamarracho de Dustin Hoffman y se lleva a tu novia en ómnibus. La vida es así." La comicidad de ambas escenas no oculta que el precio de sentirse humano es aceptar el terror del mundo reconociendo que de nada sirven los privilegios. Las dos películas están marcadas por un pathos profundamente democrático. Amenazados desde adentro de su clase por los que abusan del poder en *Metropolitan* y desde afuera por los que lo impugnan en *Barcelona*, los protagonistas de Stillman descubren, tardía pero definitivamente, que el mundo es ancho y ajeno, que ser oligarca o americano no tiene nada de especial, que nunca volverán a la infancia ni se comunicarán profundamente con lo que no les es idéntico. Pero, ejemplarmente, rehuyendo una vez más toda demagogia, Stillman muestra que no tienen manera de reconocerlo y, menos aun, de cambiar algo sustancial en sus vidas. Una sutil avería se produce en el mundo de sus creencias y eso es todo: abandonarán a Fourier y empezarán a leer ficción, como el pelirrojo de *Metropolitan*, o cambiarán la filosofía de las ventas por la del marketing, como el primo Fred, siempre a la búsqueda de un nuevo libro que se agregue a la Biblia. Por esa avería fluye el sentido desconcertante de *Metropolitan* y *Barcelona*, en el marco de un proustianismo casero en el que el tiempo no será nunca recobrado.

Tampoco estoy queriendo decir que Stillman sea un gran cineasta. Ni siquiera, por caso, que sea superior a Woody Allen. Lo contrario es cierto. Stillman está muy lejos del virtuosismo y cierta precariedad para filmar suele ensuciar sus relatos que, además, caen por momentos en la insignificancia. (Aunque las dos primeras películas de Allen eran peores que estas.) Simplemente, intento observar que la originalidad y el rigor que sí muestra Stillman no son fáciles de reconocer, básicamente, porque el cine es un asunto difícil. Tan difícil como soportar la verdad que no confirma nuestras suposiciones. Lo digo por experiencia. ■

Pra frente Brasil?

Como dice un personaje de Tarantino, lo interesante de los viajes son las pequeñas diferencias. En el caso de Brasil, las pequeñas diferencias tienen la particularidad de ser enormes o, mejor dicho, de parecer enormes (todo es enorme en Brasil) pero sugerir siempre que acaso no lo sean tanto. Para un extranjero, Brasil será eternamente inabarcable: por eso, todo lo que se dice de Brasil proviene de la tentación de simplificar. Y las simplificaciones son todo menos simples. Nuestra estadía en el Sur brasileño durante el festival de Gramado fue la ocasión para intentar una de esas simplificaciones: explicar lo que está ocurriendo con el cine en Brasil a partir de una muestra, de algunas opiniones y de unos pocos datos.

por Quintín

La presidencia de Collor de Melo es hoy, en la consideración pública, un tiempo de oprobio: el ajuste neoliberal de práctica intentado bajo un gobierno inepto, frívolo y corrupto. Durante la administración Collor se cerró Embrafilm, la empresa productora estatal, símbolo de estatismo y pilar de la cinematografía local durante 30 años. La consecuencia de esa medida fue que en Brasil se dejó de hacer cine. Entre 1989 y 1994 la producción cayó a menos de cinco films por año, tras haber conocido años de más de cien películas y éxitos descomunales que tuvieron un pico en *Doña Flor y sus dos maridos*, la película de cualquier origen que más recaudó en la historia brasileña: once millones de espectadores, una cifra que parece imposible. Embrafilm fue, además, el sustento económico del mayor movimiento cinematográfico que conoció América Latina: el Cinema Novo. Curiosamente o no tanto, el extraordinario éxito crítico de ese cine, su repercusión internacional, su influencia cultural y política no fueron acompañados por el público. Tras una indudable simpatía inicial, terminó siendo algo más que un mito dudoso, del cual se habla hoy con una mezcla de respeto y hartazgo y una certidumbre: el público prefería la pornochanchada. Sin embargo, algunos de sus artífices vivos siguen teniendo estatura de próceres, como Nelson Pereira dos Santos o Carlos Diegues. El espíritu de cuerpo del movimiento parece, a la larga, haberlo conducido a una mezcla de victoria y derrota. Nadie parece querer ver hoy un film de Glauber Rocha. Pero nadie le niega su importancia. Muchos lo acusan de ser el gran responsable del fracaso. Su figura fue tan polifacética y tan contradictoria que justifica que nadie

se haga una pregunta obvia: ¿qué tiene que ver un artista, con todo lo personal que implica esa palabra, con un movimiento colectivo en el que la mediocridad debe ser pasada por alto en nombre de la militancia y la solidaridad del grupo?

Como en la Argentina, antes de que la influencia del neorealismo terminara sacando las cámaras a la calle y los pobres entraran en escena, hubo en Brasil un cine de estudios que llegó en los 50 a ser enormemente popular. Pero así como la Generación del 60 argentina no alcanzó nunca la dimensión internacional del Cinema Novo, el melodrama brasileño es mucho menos conocido en el mundo que el mejicano o el argentino. En Gramado tuvimos la oportunidad de realizar una experiencia interesante. En una sección especial, dedicada a películas viejas, vimos dos que son representativas del cambio histórico señalado antes. Una fue *O ébrio*, melodrama vehículo del cantor Vicente Celestino, dirigido por su mujer Gilda de Abreu en 1946. La otra, *Rio, quarenta graus*, primer film de Nelson Pereira dos Santos, hecha diez años más tarde, que "dio vuelta el cine nacional", que tuvo problemas con la censura y que mostró, aparentemente por primera vez, a los sectores carenciados y populares de Río de Janeiro. La coincidencia unánime es que *O ébrio* es una película mediocre y un producto industrial del montón, mientras que la otra es una película importante. A cuarenta años de una y cincuenta de la otra, *O ébrio* resulta mucho más divertida que *Rio, quarenta graus*. Y también más fresca y más viva. Enclavada en la clase media, con un protagonista que va oscilando en su

desarrollo entre los oficios de mendigo, cantor, médico, filántropo y borracho, presenta a los negros como esclavos y a las mujeres como tontas o tramposas. Pero es tan disparatada, es tan imprevisible y rehúye de tal modo de lo



Nelson Pereira dos Santos



Amir Labaki

edificante y de la defensa de los valores familiares (contrapartida argentina de la época) que termina resultando un baño de autenticidad. La energía que despliega disimula sus falencias narrativas y técnicas. Mientras tanto, con *Rio, quarenta graus*, pasa exactamente lo contrario. Su espíritu crítico queda opacado ante su actitud moralizante y la

impericia de su autor hace olvidar los buenos momentos para poner de relieve la filmación de un partido de fútbol en el Maracanã que reúne a 22 pataduras que no pueden siquiera simular que hacen un gol. Es un momento involuntariamente desopilante que sugiere que la ambición de la película desborda a sus realizadores, cuyas limitaciones estéticas quedan muy expuestas en una secuencia en la que se hace coincidir arbitrariamente el rugido de la multitud ante un gol con el alarido de un chico atropellado por un tranvía: la mirada desde arriba, el paternalismo se hacen dolorosamente evidentes. El salto al vacío entre un cine popular y un cine que tiene al pueblo como objeto sigue siendo un problema abierto en el cine latinoamericano. Volveremos a esto.

Pero lo que en realidad disparó la necesidad de esta crónica es que los tiempos han cambiado para el cine brasileño después de la era Collor. En la presidencia de Fernando Henrique Cardoso parecen soplar buenos vientos para la producción. Una mezcla de esperanza y euforia se ha apoderado del medio cinematográfico, un medio que conserva de la época del Cinema Novo un saludable cariz colectivo que impresiona a pesar de las diferencias estéticas y de intereses. El cine brasileño sigue siendo asunto de todos: productores, cineastas y críticos participan de la excitación común



José Roberto Torero y Dainara Toffoli



Luiz Carlos Merten



Nelson Hoineff



Tuio Becker

frente al posible renacimiento de la actividad y la inalterable costumbre del nacionalismo genera, como es de esperar, molestas confusiones pero también cierto respeto por las prioridades y el futuro colectivo. Una serie de charlas con colegas nos sirvieron para orientarnos en estas materias desconocidas y nuestros interlocutores, que oscilaron entre la euforia y la desconfianza, tuvieron la

paciencia de escuchar nuestras preguntas.

A la cabeza de los eufóricos figuró Nelson Hoineff, vicepresidente de la Asociación de Críticos de Río de Janeiro, que se entusiasma ante las posibilidades que brinda la Ley del Audiovisual que entró en vigencia el año pasado y que prevé una nueva fuente de financiamiento para los films brasileños: un porcentaje del pago del impuesto a las ganancias, que tanto empresas como personas físicas pueden disponer para invertir en la producción de películas. Hoineff habla de una verdadera explosión, comenta que "nunca hubo tanta plata para el cine" y que las cifras podrían llegar al sorprendente número de 150 films anuales en un par de años. Excitado, comenta que la cosa va a ser mejor de lo que se preveía, ya que en esos momentos se está anunciando la modificación de la ley para subir los porcentajes del 1% al 3% para las empresas y el 5% para las personas (mientras tanto, el ministro de Cultura daba una conferencia de prensa en Gramado). A la financiación por esta vía se sumaría el dinero que agregarían estados y municipios, a la cabeza de los cuales figura Río, que acaba de constituir Riofilm, una empresa oficial para la promoción del cine y que preside el crítico y profesor José Carlos Avellar. Avellar se muestra más cauto que Hoineff y, por teléfono, hace un cine memorable. Lo felicito porque Brasil va a producir "como

2000 películas en los próximos tres años". Avellar contesta que tal vez lo que ocurra sea que se produzcan tres películas en los próximos 2000 años. El entusiasmo de Hoineff se extiende a otros temas. Nos habla de Estação Botafogo, un grupo de cineclubistas cariocas que se asociaron para difundir el cine de arte hace diez años. De una sala en el 85 llegaron a 20 en la actualidad para transformarse en

los mayores exhibidores de cine en Río, expandirse a San Pablo y crear, de paso, un nuevo público que consume no solo el cine que programan, sino que alquila videos en la cadena de videoclubes que creó el grupo, compra libros en las librerías especializadas que fundaron y hasta se agolpa para discutir las películas a la salida de los cines, como si las costumbres de los 60 hubieran vuelto. Ver para creer. No vimos, porque Río está muy lejos de Porto Alegre, pero sí pudimos espiar el site que Estação tiene en la Internet, ejemplo de buen gusto en el diseño y amplitud de la información que incluye la programación de todos los cines de la ciudad. Y aunque no nos caímos de espaldas, lo cierto es que hay películas que uno no soñaría ver exhibidas comercialmente en Buenos Aires y otras que llegarán mucho después si es que llegan. También se pueden leer allí los datos sobre el festival que organiza el grupo anualmente, que incluye una cantidad y diversidad de películas notable. En materia de festivales, estaba en Gramado Leon Cakoff, un petiso con cara de vivo que dirige el Festival Internacional de San Pablo, que se celebra en octubre y que tiene una programación espectacular y hasta se da el lujo de que sus afiches sean diseñados por directores famosos: Kurosawa este año, Kiarostami el año pasado, Antonioni y Fellini en muestras anteriores. Este año se incluyen retrospectivas de Angelopoulos y del chino Wong Kar-Wai, un personaje que con sus dos últimas películas, *Chunking Express* y *Fallen Angels*, hace sensación en los circuitos internacionales. Hoineff afirma, y en eso coincide con muchos otros, que la tarea para el cine brasileño es recuperar el público perdido tras el fracaso del Cinema Novo. Sostiene que la crítica es fundamental en esa tarea, que ahora se puede dejar de hablar un poco de plata porque plata hay y que los realizadores empiezan a comprender que no pueden seguir pidiéndoles a los críticos que sean sus agentes de prensa. Como repetirán otros, ahora que la producción se puso en marcha, se trata de encauzar la estética hacia temas brasileños, y evitar la tentación de imitar a Hollywood.

Sin embargo, lo cierto es que la producción brasileña del 95 solo alcanzó un cierto éxito comercial con dos películas, *O Quatrilho* y *Carlota Joachina*, que obedecen más bien a otras fórmulas. *O Quatrilho* es un dramón de época de gran presupuesto y estética pseudo hollywoodense (las imágenes aisladas que vimos hacen pensar en *Como agua para chocolate*) mientras que *Carlota* retoma en el cine el humor más bien grosero de un grupo de cómicos de la televisión. La película que todos los críticos elogian, *Tierra extranjera* de Walter Salles Jr., más refinada y personal, no consiguió resultados semejantes en la taquilla.

Mucho menos optimistas que Hoineff son Tuio Becker de Porto Alegre y Luiz Carlos Merten de San Pablo. Hablando de la inversión de las empresas en el cine, recuerdan con suspicacia un episodio de los 70. Parece que las empresas de cine americanas, impedidas de remesar fondos a sus centrales, produjeron algunas películas locales con características particulares. Con títulos como *Cristo de barro* y *La madona de cedro*, esos films eran deliberadamente malos, como para asegurarse de que el público siguiera consumiendo cine americano. Becker y Merten fundan su escepticismo en la escasez de salas para absorber el inminente incremento de películas nacionales: "Brasil no es el dueño de su mercado interno", un problema común a casi todas las cinematografías. Luego nos hablan de la televisión brasileña, liderada por el enorme imperio de la Red Globo. Afirman que el Hollywood de Brasil es la televisión, que a través de sus novelas fabrica en serie un producto probado y auténticamente brasileño, de altos estándares técnicos y que tiene, además, aceptación internacional. Mencionan a Luis Fernando Carvalho, director de *El rey del ganado* —el culebrón del momento—, que intenta la sorprendente empresa de hacer cine en televisión, filmando todos los exteriores en super 16 y usando en los interiores en video una luz intensa y sofisticada que recuerda a *Los duelistas* de Ridley Scott. Ambos apuestan a una ruptura con el Cinema Novo. "Glauber Rocha me aburre", dice uno. "Glauber Rocha es derroche", responde el otro.

Amir Labaki trabaja para el mayor diario brasileño, *La Folha* de San Pablo, y está ligado, además, al Museo de la Imagen que tiene mucho que ver con el video y el cine experimental. Su versión de la coyuntura es más bien pesimista. "Dio la impresión de que la ley era mejor de lo que es. Se transformó en un motivo de júbilo nacional como la selección de fútbol." Retomando el problema de las salas, agrega además que la Ley del Audiovisual tiene hasta ahora una aplicación escasa y un futuro cuestionable. Labaki cuenta que el 85% de lo que se produjo hasta ahora proviene de la cuenta bancaria de Embrafilm, que tras la liquidación y acumulando intereses generó unos 30 millones de dólares. La famosa deducción de impuestos funcionó sólo para *O Quatrinho*, coproducida por una empresa de cine americano. Labaki afirma que la ley solo le será útil a un puñado de producciones, todas de gran presupuesto. Tras un sencillo cálculo, demuestra que para invertir 100.000 dólares en una película, una empresa debería pagar de impuesto a las ganancias más de tres millones de dólares y un particular dos millones, cifras que dejan afuera a la mayoría, problema al que se suma que pocos pagan ese

impuesto en Brasil y aun menos son los que están dispuestos a que se conozcan sus ganancias. Con Labaki coincidimos en la apreciación de la mayoría de las películas, con una importante excepción: es un admirador de Subiela, largamente denostado en estas páginas por su último film, pero al que hay que reconocerle una gran aceptación entre los críticos extranjeros. Pero aun así, cuando le mostramos la tapa de *El Amante* que contraponía ese film de Subiela con las *Historias breves*, se ilumina y expone una caracterización del cine brasileño con muchos puntos de contacto con la que hacemos del cine argentino. En Brasil, coincidiendo con la veda de largos, se produjo desde el 85 una "primavera del cortometraje" que alcanzó altísimos niveles de calidad y cotas de 80 películas por año. Según Labaki, allí aparecieron cineastas talentosos que se apartaron de la tradición de cortos documentales sobre temas sociales o hechos artísticos y se lanzaron a contar historias sin pretender hacer radiografías de Brasil. Los cortometrajistas ya han dado tres generaciones de realizadores y algunos están haciendo su primer largo, como Tata Amaral, Beto Brant o Cecilio Neto. Estos y otros directores intentan hacer un cine que no es televisión, no es teatro, no es publicidad sino un cine de autor que busca un público, haciendo cine por placer y para dar placer. *O rio das amazonas* de Ricardo Dias, por ejemplo, es un documental que propone una nueva mirada sobre la vida en Brasil sin rémoras folklóricas ni discursos. *Felicidade é*, que reúne cuatro historias de realizadores jóvenes, es —siempre según Labaki— tan importante para la historia del cine brasileño como lo fue en su momento *5 veces favela*. Apoyar a esos cineastas sería la política para el cine brasileño. "No es eso lo que se está haciendo. Se impulsa lo meramente comercial o que sigan filmando las figuras mitológicas. Hay gente que piensa que si Nelson Pereira dos Santos está filmando, entonces el cine brasileño va bien." En cambio, apoyar a los nuevos realizadores serviría para revertir de paso la política de los grandes festivales que "siguen esperando del cine latinoamericano lo mismo que hace 30 años, lo que está codificado y no causa extrañeza".

Tuvimos un efímero contacto con los cortos brasileños a través de la sección correspondiente del festival, en la que ganó una película extraordinaria, mezcla de animación y documental, llamada *Estrela de oito pontas* de Fernando Diniz, sobre un artista internado en un manicomio y su obra obsesiva y profunda, y en la que figuró *O enigma de um dia*, notable en su estética de videoarte. Hablamos también con la pareja integrada por José Roberto Torero y Dainara Toffoli, que dirigieron y guionaron un par de cortos premiados

hechos en un estilo ingenioso y humorístico, aunque lejos de un lenguaje ambicioso o renovador. Torero es escritor, autor de una novela histórica de gran éxito, *O Chalaça*, y uno de los realizadores de *Felicidade é*. Enormemente seguro en sus juicios, Torero es lo que uno podría llamar un joven engreído, pero tiene con qué. Si fuera argentino, probablemente uno le tendría bronca, pero no seamos apresurados en nuestros juicios. "La literatura es mucho más importante que el cine", dijo este admirador de Woody Allen.

Y ahora, analicemos un poco las modalidades estéticas del cine brasileño actual a través de las películas exhibidas en competencia en Gramado. Fueron seis y entre todas componen un mosaico enormemente variado. No vimos *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry, que se inscribe en la tradición del cine de cangaçeiros, con puntos de referencia evidentes en *Dios y el diablo en la tierra del Sol* y *Antonio das Mortes* de Glauber. Según la opinión unánime, la película repite clichés de orientación folklórica y no construye nada nuevo. Tampoco vimos *O monge e a filha do Carrasco*, drama de época hablado en inglés, denostado hasta el cansancio por su exótico oportunismo. El año pasado en Nueva York habíamos visto *16 0 60* de Vinicius Mainardi. Mainardi viene de la publicidad y es hijo



16 0 60



O enigma de um dia

de un millonario. Produjo la película en forma totalmente independiente, no tiene relación alguna con la industria y es su ópera prima. Algunas o todas estas cosas explican que nadie lo haya considerado para un premio y que tenga muchos opositores. Es una película muy original que les gustó mucho a los argentinos presentes. Es una comedia negra, no muy

bien filmada y actuada, pero corrosiva y audaz sobre la relación entre la familia de un industrial y la de un delincuente de la favela. Disentimos aquí con compatriotas y vecinos: ni tan mala como piensan por allá ni tan buena como dicen por acá; es una típica película efectista, pasada de rosca en su autoindulgencia y bastante for export. *As meninas* de Emiliano Ribeiro es el típico producto de influencia televisiva e intenciones oportunistas. Basado en una novela, cuenta la vida de tres chicas que viven en una pensión de monjas durante la dictadura: una es modelo, otra es guerrillera y la tercera es rica. Se trata de un folletín sensacionalista, elogiado por algunos por su bajo presupuesto en oposición a los mastodontes tipo *O Quatrilho* y otros que se vienen. Idea interesante, pero la película no tiene de dónde agarrarse para sostenerla. Estos fueron los preliminares: folklore, televisión, posmodernismo, imitación hollywoodense, caminos poco o nada interesantes. Ahora vamos a la pelea de fondo entre los dos films que se repartieron los premios del festival y dividieron al público y a los críticos. *Quem matou Pixote?* de José Joffily le ganó, para nuestro disgusto, el premio a la mejor película a *Como nascem os anjos* de Murilo Salles. *Quem matou Pixote?* es una especie de corolario de la famosa *Pixote* de Héctor Babenco, que contaba la historia de un delincuente de pocos años. El

explotación del caso es igualmente oportunista y bienpensante, con un estilo deliberadamente artificial y edulcorado que expone un personaje casi angélico en contraste con una sociedad hostil y engañosa. El actor que hace de Fernando, Cassiano Carneiro, es particularmente insoportable, aunque su compañera, Luciana Rigueira, es brillante, posiblemente lo mejor del film. La película no ofende a nadie, intenta hacer condoler a todo el mundo por la suerte del pobre chico y arroja, de paso, sombras sobre el propio Babenco, ya que todos los males de Fernando parecen provenir de su actuación en la película. La contracara de este despliegue de sentimentalismo y convenciones es *Como nascem os anjos*, película que despertó enormes resistencias entre los locales y escasas adhesiones en los visitantes. Se trata de lo siguiente: en Río, dos chicos de la calle, una chica y un varón, entran en compañía de otro marginal casi oligofrénico en la casa de un ejecutivo americano que vive con su hija y la sirvienta. A partir de allí, una serie diabólica de errores va configurando una tragedia repleta de humor, situaciones fascinantes y diálogos de raro brillo. Cuando la vi, tuve la impresión de que el cine latinoamericano podía encontrar finalmente un camino. Al mismo tiempo, entiendo que ese camino esté poblado de resistencias: se trata de un golpe frontal a los cuarenta años de

inteligencia y todo el derecho y la responsabilidad por equivocarse que hasta ahora solo tenían los cineastas. Les otorga toda la simpatía que merecen las criaturas cinematográficas sin callar los defectos que no pueden ser otros que los nuestros. Al dejar de fingir por fin que los marginales son santos, la película establece un gesto radicalmente democrático que le permite desplegar una narración apasionante, libre como no se ve en estos días. De paso, y sin cargar las tintas, expone las diferencias culturales, los abismos de incomunicación con sus involuntarios huéspedes extranjeros a los que se les otorga idéntica autonomía moral. El resultado es una feroz y jubilosa confrontación que me mantuvo fascinado a pesar de no entender la mayor parte de los diálogos. Salles puede hacer un cine de verdad porque desata la verdad de toda su madeja retórica. En ese contexto emerge una facilidad para el desarrollo de las situaciones, para registrar las voces del mundo real, para la creación de los actores y para una fértil comunicación con el espectador: exactamente la piedra filosofal que todo el mundo anda buscando. Una mezcla milagrosa de coraje y alegría artísticas que restituye al dolor su verdadera dimensión. Creo que no estoy exagerando. Un periodista brasileño nos decía que no le gustó la película porque no se puede bromear con un tema tan serio; prefería *Quem matou Pixote?*, una broma de película que intenta mantener una seriedad sentenciosa que no ofende a nadie. Hace mucho tiempo que el cine latinoamericano no ofende a nadie. Ya es hora de que lo haga.

Esta inmersión relámpago en el cine brasileño tiene los límites de todos los contactos que los extranjeros intentan con Brasil, el país oceánico que no deja de impresionar a sus visitantes. En Gramado, el lugar más frío y más lejano de la efervescencia nacional, los visitantes paseábamos nuestra curiosidad de distintos grados. En un extremo, el actor argentino Ivo Cutzarida, que venía de actuar en dos películas brasileñas: la última de Carlos Hugo Christensen, que superados los 80 prosigue su carrera en Río, y *Anahí de las misiones* del crédito gaúcho Sergio Silva. Cutzarida, individuo entusiasta si los hay, se asombraba del poderío material de la industria cinematográfica brasileña. En el otro extremo, Pia Tikka, casada con su compatriota finlandés Mika Kaurismäki, con el que adoptó una residencia de seis meses por año en Río, presentaba su primera película, *As filhas de Yemanjá*. Allí, una finlandesa como ella llegaba a Brasil para sumergirse en el mundo del paganismo rindiendo tributo a la fervorosa espiritualidad del país. La noticia es que esa mezcla tan particular que es ese país gigantesco acaso esté por poner su potencia cinematográfica en marcha. ■



As meninas



Quem matou Pixote?



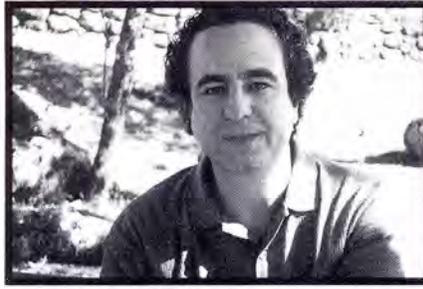
Como nascem os anjos



Estrela de oito pontas

protagonista, llamado Fernando Ramos da Silva, se convirtió también en delincuente y terminó asesinado. La película cuenta su historia en una clave que nos recuerda mucho a *Tango feroz*. Hay un chico bueno, una noviecita, un policía desalmado que lo persigue, una sociedad que no lo entiende y un empresario que le da la espalda. La

paternalismo que acaso inaugurara *Río, quarenta graus*. Hoy no le alcanza al cine latinoamericano con mostrar que hay pobres. Hay que saber qué hacer con ellos. Lejos de una moral que, bajo la excusa de exponer la pobreza, nos consuela y nos permite al mismo tiempo sabernos distintos, la película de Murilo Salles les da a sus personajes todo el brillo, toda la



Murilo Salles: La tercera generación

Murilo Salles: *Como nascem os anjos* va a ser buena para Brasil, muy polémica. La gente necesita que le digan una verdad, que el rico es culpable, el pobre infeliz... Cuando uno hace una película que no es así, la cuestión es más profunda, más seria. Las personas se quedan sin saber qué posición tomar frente al film y se apartan. Yo corrí el riesgo de hacer una película que no apunta a la cuestión del personaje bueno y el personaje malo.

A mí me sorprendió mucho el tono moral de la película, uno podría decir que la película es amoral...

Sí, si es que eso existe...

Al principio hay unos alemanes haciendo un típico reportaje europeo a los chicos pobres...

Es el cine que intenta que la gente tome partido por los pobres y termina explotando la miseria, como la película del día anterior (*Quem matou Pixote?*)...

¿Cómo compararías tu film con *Pixote* de Babenco?

Creo que tengo la ventaja de haber visto *Pixote* y tengo que agradecerle a Babenco por haber hecho *Pixote*, que me llevó a continuar su reflexión. Creo que *Pixote* acaba siendo un cuento moral, que tiene pena, compasión por el pobre. Yo, en cuanto pequeño burgués, tengo pena por el pobre, pero quiero seguir sintiendo pena por el pobre, creo que tengo que

ser solidario con los movimientos, con las cosas que son transformadoras. Mi film intenta pensar nuevamente ese punto de vista, el nuestro, de intelectuales pequeñoburgueses o burgueses o como podamos autodenominarnos, en relación con la visión del director respecto del film. Creo que es fácil para el director tener una posición políticamente correcta, moral. Es difícil decir no, vamos a investigar los contenidos ideológicos de esa cuestión políticamente correcta. Eso lo aprendí mucho de un director alemán, Syberberg, que hizo *Hitler, un film de Alemania*, que es un film formalmente opuesto al mío, pero se pregunta por la cuestión del nazismo y expone claramente una idea: que el fenómeno del nazismo solo fue posible porque existía un Hitler dentro de cada alemán en aquel momento, existe un Hitler incluso dentro de un americano, dentro de un brasileño. Entonces yo quería cuestionar nuestros demonios internos, los demonios internos de las clases sociales, de esas interrelaciones. Nosotros nunca profundizamos en esas cuestiones, siempre queremos volver a la vieja cuestión de quién es el bueno, quién es el malo, quién es el motor de la historia, quién no lo es. Eso se terminó. Tenemos que reconstruir utopías, buscar una nueva ideología.

¿Pensás que ese debate se está

dando en la sociedad?

Creo que no, y mi película va a recibir algunos golpes justamente por esa propuesta que trae, pero es inevitable. Yo ya lo sabía.

Otra cosa notable de la película es una nueva mirada sobre la confrontación cultural entre los americanos y los brasileños o latinoamericanos.

Creo que de los países latinoamericanos, Brasil tal vez sea el más ocupado por la cultura americana. Esto es parte de mi observación cotidiana de esa relación. Hay cosas geniales en la cultura americana y no lo podemos negar, no son el primer país del mundo porque sí. Tienen una consistencia que los lleva a ese lugar. Por otro lado, la dominación me provoca un odio profundo, porque la dominación es un hecho. Antiguamente teníamos esa cuestión bélica, del imperialismo, pero ahora es peor porque la dominación es cultural y se va a establecer en la cultura. El capitalismo y el consumismo aniquilaron las experiencias socialistas de Europa del Este. Los americanos no ganaron esa guerra por la bomba atómica sino por la cultura: el cine, el consumo, los productos. El gran combate mundial hoy es cultural, un coche japonés es la cultura japonesa, Ayrton Senna es un dato cultural brasileño, Maradona es un dato cultural argentino, esa es la cuestión.

En la película hay una profunda incomunicación, una imposibilidad de entenderse de los personajes...

Es imposible un diálogo entre culturas si se establece de esa forma. Para llegar a la otra cultura y encontrar su lugar en el mundo uno tiene que volver hacia adentro de su cultura. Creo que en verdad no hay mucha comunicación entre las culturas, creo que esa posibilidad solo existe cuando los americanos son muy americanos y yo los admiro por eso, y

los brasileños son muy brasileños y los admiro por eso. En la película los americanos admiran el coraje de los chicos. Existe una relación no de admiración —admiración tal vez no sea la palabra correcta— sino de comprensión al final del film: los americanos están enteramente conmovidos por la situación, más que nadie. Eso es una posibilidad de entendimiento entre culturas, creo en la comunicación pero creo que solo existe en la medida en que las culturas se vuelvan hacia dentro de sí mismas. Uno tiene que ser muy auténtico para ser interesante para otro, uno no puede querer imitar a otro para ser interesante. Cuanta más gente haga films en Brasil y en América Latina que imiten los films americanos, creo que va a ser peor. Mi experiencia, por lo menos, es muy clara en ese sentido. Yo intenté hacer cierto cine imitándolos y la verdad es que eso no les interesa, ellos quieren ver un film brasileño. Quieren que un film argentino sea profundamente argentino y que un film brasileño sea profundamente brasileño.

¿Pensás que eso ocurrió en el pasado con el cine brasileño?

Sí, el Cinema Novo era profundamente brasileño.

Después hubo una especie de vacío cultural...

Eso fue por la televisión y por el sistema de distribución, pero creo que la cuestión principal también es cultural, porque la televisión brasileña tiene una dramaturgia buena, que es muy brasileña, que habla de la vida cotidiana de la gente en Brasil. La identidad cultural es muy fuerte. Pero para que una persona salga de su casa para ir al cine, para que pague cinco reales para ver un film, este tiene que tener cosas muy buenas para esa persona, si no, se queda en casa. Y ese es un problema muy brasileño. En Estados Unidos no existe ese problema, creo que en la Argentina tampoco. Aquí en Brasil existe. En la década del 80 el cine brasileño intentó imitar a la televisión, y eso fue un suicidio cultural del propio cine. Creo que si no retomamos el núcleo temático y provocador del Cinema Novo, no vamos a sobrevivir.

¿En qué diferenciarías tu estética de la del Cinema Novo?

Es completamente diferente. Yo soy de una tercera generación del Cinema Novo. El otro día conversaba sobre eso, sobre Glauber Rocha y la cuestión cultural que giró en torno del Cinema Novo. El cine era usado como

un arma. Glauber habría sido un gran artista si hubiese elegido ser pintor o poeta: la misma grandiosidad, el conflicto generoso, la visión del mundo loca, transversal y brillante, la hubiera logrado en cualquier forma de expresión. Yo no; pertenezco a una generación a la que le gusta mucho el cine, me formé amando al cine, incluso el cine brasileño, amando *Vidas secas*, *Dios y el diablo*... Soy un hombre de cine. Pero creo que tenemos que retomar la osadía, el núcleo de nuestra cultura, de nuestra identidad brasileña, que es lo que el Cinema Novo tuvo. Lo más grande de Glauber fue su brasileñidad, tenía a Brasil en la yugular, una especie de *shot* de heroína brasileña. Ese vigor tiene que ser retomado.

Pero en esa época había un movimiento, un debate, y se podía hablar de cine brasileño. ¿Hoy se puede hablar de un cine brasileño o se trata más bien de directores que hacen cada uno su trabajo sin mayor conexión?

Concuerdo contigo. Somos diferentes de la otra generación. Existe un lenguaje... La matemática no es francesa, no es alemana, es un lenguaje, como la filosofía, es una forma de pensamiento. Creo que el cine también es un lenguaje. Es un lenguaje que es usado para construir una visión, una dramaturgia. Hay un lenguaje internacional pero el cine siempre es ideológico, siempre es una forma de pensar. Lo que mueve al cine es el pensamiento, la idea. Ahí entra la cuestión de la cultura, pero tenemos que ver el lenguaje como una cosa universal. Cuestionando, imitando, yendo a contramano o afirmando ese lenguaje, igual existe. Existe el travelling, el plano general. **Hay una frase de Glauber que decía que el deber del Cinema Novo era comer la cultura europea... Vos decís que recién ahora está dado el momento, a través de la maestría y del dominio del lenguaje cinematográfico.**

Creo que ya pasó esa cuestión de la antropofagia, porque creo que el cine ya adquirió ese conocimiento técnico. Acá en América Latina la gente ya domina la técnica. No vi aquí ningún film fuera de foco o con problemas técnicos.

¿Y qué le falta a esta generación que ha adquirido ya el dominio del lenguaje?

Creo que nos falta encontrar de qué hablar, tenemos en la mano un instrumento que solo va a sobrevivir

si encontramos qué decir. Porque no vamos a sobrevivir con el espectáculo, eso ya está dominado. Se necesitaría una transformación muy grande del mundo para poder desocupar nuestras salas y nuestros televisores de los productos extranjeros. Entonces nuestra condición primera es la ocupación, y tenemos que usar el cine como una guerrilla. No hay otra salida. Porque no podríamos sobrevivir de otra manera. Jamás voy a hacer un thriller americano mejor que un americano, porque no tiene nada que ver conmigo. Ya lo hice y es así.

Pero se podría decir que tu film es un thriller...

Efectivamente. Yo estoy luchando por abrir el campo para un nuevo público, un público joven que no viene de la experiencia de la pornochanchada. Mi film tiene esa novedad en la temática. Pero no es un film estéticamente nuevo. Está bien hecho, bien actuado, bien montado, pero no es nuevo. Yo arriesgo en un campo y concedo en otro. El campo que elegí para arriesgar es el de la construcción dramática del film, y concedí en relación con el género. Creo que hoy no podemos decir, como en la época del Cinema Novo, "sembramos la verdad en el mundo", o que el cine es mayor que la vida: no lo es. Yo hago cine, también estoy hablando del cine de Syberberg, adoro ese cine en cuanto a su cuestionamiento, pero mi trabajo es buscar otra cosa, hacer un film que emocione, que toque... que busque una comunicación.

Se está hablando de la ley de cine, ¿cómo ves la situación?

La ley me parece buena, mejora un poco las cosas. Pero hay una cuestión: en Brasil quien paga impuestos, rentas, son los asalariados, no son las empresas. La ley está bien reglamentada para que las empresas entren. Pero las empresas no entran porque tienen políticas de marketing. Por ejemplo, en mi film ninguna empresa se quiso asociar. Tengo un amigo que es empresario y que me ayudó, me dio dinero, pero me pidió no aparecer en los créditos porque no quería que su empresa estuviera asociada a un film que trae tanta violencia... Creo que vamos a tener que encontrar otra solución.

Es una guerrilla.

Eso, una guerrilla. ■

**Entrevista: Quintín y Jorge Jelinek (cortesía oriental)
Fotos: Flavia de la Fuente**



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amantes:

Por fin llegué a contactarme con ustedes, luego de varias cavilaciones, indecisiones, dudas y poder vencer un poco la timidez que me produce el enorme vacío del papel en blanco. Es un espacio que en mí siempre provocó un temblequeo y una excitación que me hacen sentir que estoy ante una gran prueba. Porque escribir es como morir un poco, uno deja descarnadamente lo suyo para comida ajena. Pero como a mí me gusta mucho comer, bueno, me decidí a escribirles estas líneas. Antes que nada les quiero contestar que el martes 9 de este mes llamé a la redacción y me atendieron muy amablemente; les reclamaba que hacía 20 días que había dejado en el contestador del teléfono el fax con la suscripción y la orden de compra de dos números atrasados. Pues bien, a la tarde llega el cartero con el respectivo paquete y una inscripción que dice que el envío fue deteriorado durante el transporte. El sobre con las revistas y el cassette estaban dentro de una bolsa de nylon, todo en muy buen estado. Comento esto para que puedan prever cualquier otra dificultad. No obstante, no me molesta el tema de mandar un giro, e insisto en que las cosas se hagan por Correo Argentino, debido a que los privados en Casilda tienen un servicio pésimo.

Pero el motivo de esta carta es otro. Vamos al grano, o mejor dicho, a los granos. En realidad, yo no soy un Amante del Cine, así con mayúsculas. Simplemente, miro películas. Mi relación con el cine viene desde pequeño, cuando mi vieja preparaba la cocina para que mi hermano y yo nos quedáramos todos los sábados por la tarde a ver *Cine de super acción* por canal 5 de Rosario. Quedábamos apostados allí todas las horas que durasen las tres películas que proyectaban. Luego vino la adolescencia y comencé a asistir con mis amigos a las salas de Casilda. Infaltable los sábados, domingos y luego los viernes. Pero el momento en que el cine despertó en mí mayor interés fue durante el período en que residí en Rosario estudiando Educación Física y luego Ciencias de la Educación (esta es la presentación nobiliaria). Era la época en que volvía la democracia y pude ver allí muchas cosas de Pasolini y demás.

Después todo se cortó hasta que en 1991 me compré un televisor (un poco tarde) y empecé con el video, hasta que aparecieron ustedes. Una vez leí en algún lado la publicidad de *El Amante*. Pero no le di bola. Y todavía no logro entender por qué cuestión, en algún lapsus que cometí, pasé por un kiosco, la vi y la compré. ¡¡¡Qué cagada!!! De allí en más no puedo dejar el vicio. Me han pasado cosas rarísimas, como reirme a carcajadas leyendo artículos de películas que no había visto ni en figuritas, deleitarme con todo sin saber nada de cine, ABSOLUTAMENTE NADA. Y me leo TODA la revista, y busco números atrasados, y la espero febrilmente, hasta el extremo de trasladarme a Rosario para comprarla. Hoy en día, encontrar una revista del tenor de la escritura de *El Amante* es cosa de locos. Solamente puedo identificar cosas que hacen ustedes cuando leo cosas subrayadamente literarias. Porque, claro, una revista es una obra literaria. Otro punto que me resulta interesante es que no logro distinguir los puntos de vista de cada uno de ustedes, cosa que otros lectores hacen con facilidad. Tal vez porque para mí lo importante en el cine es lo que produce en mí. Yo veo películas de acuerdo a mi estado de ánimo, de acuerdo a lo que puedo sentir, hay algo que me llama a ver determinada cosa y no otra. Lo mismo me pasa con la música. Por mí, digan de las películas lo que se les venga en gana, pero escribanlo siempre, el disfrute de *El Amante* está en la pasión que ponen. Lo más grosso que encontré en este burdel de papel fue lo de la Bemberg y la cerveza (muy denso). Estaba leyendo y empecé a reírme solo, hasta que vino en auxilio mi esposa a ver qué pasaba. Es hora de terminar. Me gustaría mucho visitarlos, charlar un poco con ustedes; si tengo la oportunidad de ir a Buenos Aires lo voy a hacer. Un abrazo con todo cariño.

Armando Yuale
Casilda, Santa Fe

Señores de *El Amante*:

Acabo de leer el artículo sobre *X Files* aparecido en el número 52 de vuestra publicación. Me resultó muy interesante y ha estimulado mis neuronas (un logro del cual la universidad, por ejemplo, no puede jactarse).

La lectura (ya que no critica) que hace Silvia Schwarzböck sobre la serie, además de ser inteligente, me ha alentado a hacer la mía propia. Yendo al grano: me gustaría hacer algunas consideraciones acerca del contexto en que surge *Los archivos X*.

Es cierto que, tal como menciona Silvia en su artículo (puedo llamarte Silvia sin ofenderte, ¿verdad?, escribir tu apellido con esta máquina es una operación complicada), esta serie se convirtió en culto, tanto en EE.UU., en donde *todos* sus capítulos se están editando en video, como aquí (aunque en menor medida, por razones obvias de latitud, longitud y bolsillo). Se trata de un fenómeno parecido al que tiene lugar con series como *Star Trek*, y cuando ocurre cabe preguntarse el porqué de ese suceso. ¿Cómo ha podido *X Files* repetir el fenómeno en los 90?

Para dar dos respuestas típicas a dos ejemplos típicos: en la década del 50 las invasiones extraterrestres cinematográficas, además de constituirse en un medio propagandístico, se hicieron reflejo (o canal para la *catarsis*, utilizando los mismos términos que en la nota) de la preocupación y los sentimientos, quizás inconscientes, de las masas ante la guerra fría; en los 60, *Star Trek* se hizo cargo del anhelo de paz de una opinión pública norteamericana harta de las intervenciones militares allí donde no eran requeridas (tengo entendido que el culto *trekker*, si bien ya existía con anterioridad, empezó a cundir después de Vietnam, cuando la serie ya había sido cancelada). Entonces, ¿qué cuerdas pulsa *X Files*? ¿En qué llaga pone el dedo?

Conuerdo con Silvia: las teclas que presiona esa serie son muchas y complejas, y juega con miedos que están profundamente arraigados en la(s) sociedad(es) del siglo XX. Un ejemplo: en esta época de sida descontrolado no es extraño que la gente le tema al contagio, a la mutación, a los experimentos genéticos arriesgados y de ética dudosa o inexistente; no por nada Lovecraft es considerado uno de los padres del terror moderno. Como ocurre con todos los productos complejos, no podemos pretender ser dueños de *la* respuesta, pero sí podemos hacer uso de ese derecho que tenemos todos los fanáticos del cine y *tratar* de aproximarnos a una respuesta.

En el núcleo de *X Files* se encuentra, claro, una *paranoia galopante*. EE.UU. es un país que siempre ha vivido pendiente de un contrincante externo. Cuando ya no quedan enemigos fuera de la frontera, cuando la amenaza ya no tiene forma definida ni límites precisos, imaginamos que lo *peor* que nos podría suceder es que el enemigo se encuentre aquí, oculto entre nosotros ("Señora, hemos rastreado la llamada, y proviene de *dentro* de la casa").

En realidad, lo que Chris Carter ha hecho, y muy hábilmente, es dar cuerpo a toda una serie de rumores que existían desde hacía ya mucho tiempo, a nivel popular. *X Files* no "enriquece el imaginario del terror con la novedad de una teoría conspirativa"; más bien, lo que realiza es la operación inversa: toma varios motivos preexistentes del imaginario popular, en los que ningún productor había reparado antes, y *se nutre de ellos*. En la sociedad yanqui (y más modestamente en la nuestra), las historias sobre incidentes tipo Roswell, los experimentos genéticos secretos, los pactos con los nazis, etc., corrieron de boca en boca al mejor estilo "tradición oral" durante años, en reuniones sociales, puestos de trabajo, incluso en las escuelas, hasta integrar una suerte de leyenda popular menor. *X Files* aprovecha todo ese riquísimo material, le da cuerpo, lo hace real, le agrega ese ingrediente, inédito en las series de TV, que es la ambigüedad hasta un grado exacerbante.

Es cierto que no soy un lector asiduo de revistas dedicadas al cine. Aun así, en las pocas notas que leí hasta ahora sobre *X Files*, no he

encontrado ningún artículo que haga referencia a la influencia del comic norteamericano tanto en lo que hace a la estructura de la serie como a varios aspectos argumentales. A mediados de la década del 80 se produjo una importante afluencia de autores ingleses hacia el campo de las historietas norteamericanas, y se produjo una (a mi juicio) sensacional renovación del género del terror. A quien pudiera interesarle alguna referencia, le recomiendo especialmente títulos como *Swamp Thing* por Allan Moore (en especial la saga *American Gothic*, en la cual se “descontextualizan los mitos clásicos de la literatura de terror y se los incorpora a un universo muy complejo”, además de cumplir a la perfección con el rol de vehículo para la catarsis), o *Hellblazer* por Jamie Delano, donde podemos encontrar a John Constantine, un personaje con características tales como ser “demasiado normal para estar ahí”, “melancólico, obsesivo, atormentado” y con una pulsión de muerte lo suficientemente fuerte como para vender su alma, no a uno sino a tres demonios, y después *suicidarse*. Si esto no es indicativo de una psicología romántica...

La conclusión a la que arribo mientras escribo esto es que, si bien *X Files* se encuentra en la vanguardia del terror con referencia al cine, se halla en la retaguardia con respecto al comic, de donde sin duda abrevó Carter tanto para retomar ciertos temas, como para recrear la “atmósfera amenazante y ominosa” que impera en cada capítulo de la serie.

Con esto no pretendo ir en detrimento de *X Files* (que me sigue pareciendo excelente), sino simplemente colocarla en una perspectiva adecuada. Carter realizó innovaciones en el género del terror filmado, pero, al menos por el momento, está lejos de convertirse en el Renovador del Género del Terror. Esperando haber escrito al menos dos frases coherentes sobre este tema (y deseando que todavía haya alguien leyendo estas líneas) os saludo atentamente y quedo a vuestra disposición pa’ lo que gusten mandar.

Germán P. Amatto

Queridos amantes:

Hace unos días yo estaba en mi chacra en Bariloche, sola, siempre buscando y a veces encontrando una plenitud en esta soledad invernal, gris y sin urgencias. Entre otras cosas me había llevado el último “amante” para leerlo, como creía, ingenuamente, tranquila al lado del fuego mientras caía una nieve finita.

Fue así hasta que llegué al “*Travelling de Kapo*” de Serge Daney. Ustedes, responsables de la nota, no revelan quién es Serge Daney, no se sabe si está muerto. Se habla de un testamento. Sea como fuera, el travelling que es (según S. D.) el golpe bajo por excelencia del cine y que nadie vio, ni él tampoco, ese golpe bajo es suave comparado con lo que me produjo Serge con su denuncia, con su escritura inteligente, culta, muy refinada e infinitamente más sensible, seguro, de lo que debe haber sido la del señor Pontecorvo, autor del travelling.

El problema no son, como dijo alguien, los que hacen las cosas mal, sino los que hacen las cosas bien. Ese es el caso de Serge Daney, que, como algunos de su generación y muchos de la anterior, entre la que me cuento, sienten no solo el fracaso de las ideologías, las políticas, las artísticas y las religiosas, sino que sienten lo verdaderamente intolerable que es ver que la intensidad de la lucha por el Bien ahora se disuelve en un videoclip, donde se capitaliza el hambre de los chicos negros para vender un compact disc.

Es verdad que eso es insoportable, pero también es verdad, y es lo que cuesta tantísimo ver (a mí también), que la falta de ética del videoclip, o el videoclip por sí mismo, disuelve en su realidad virtual las ideologías que han apilado, en la primera mitad de este siglo, más cadáveres que nunca antes en la historia de una humanidad que obviamente nunca, NUNCA, correspondió al ideal claramente diseñado por los revolucionarios de las barricadas del pensamiento humanista. En esa época no había videoclips. Esa época, la generación de mi padre, los años treinta, ofrecía al mundo, aparentemente, una cultura distanciada, años luz, del nazismo. La revolución es espectáculo dice Baudrillard. La nueva generación es indiferente a la ética, por suerte, digo yo, porque cuando la hubo, la violencia tenía todo el poder que tiene lo que es continuamente atacado, y por lo tanto, crece desmesuradamente.

Non guste o no, la segunda mitad del siglo ha venido con más

levedad, quizá con menos intensidad. Pero el fulgor de las llamas de la pasión no se miden solo con gritos y susurros. También está la pasión por el “estar ahí”, como dice que dice Godard.

Serge Daney es muy inteligente y además querible. Amó el cine como los que fueron pioneros en los cines de barrio y está lleno de nostalgia. No por eso el cine dejó de existir.

Los poetas siguen existiendo. El arte no es identificable, aparece “at random”, por azar, secretamente, y allí donde se lo nombra, ya se cristaliza en “lo que fue”. Cariñosos saludos.

Narcisa Hirsch

Señor Quintín:

Leí con gran interés su nota “Tiempo de asesinas”, referida a la película *La ceremonia* de Chabrol. Sospecho, sin embargo, que el enigma planteado acerca del nombre de la película amerita otra explicación, la cual, sin embargo, no dejaría de corresponderse con los tan disímiles como esmerados intentos ensayados al final de su nota.

La ceremonia es el término usado por las protagonistas de la obra de Genet, *Las criadas*, para referirse a un ritual simbólico y sacrificial en el que juegan a ser la Señora y su Criada, y cuyo momento culminante es la muerte de esta última. Dicho momento queda siempre interrumpido y postergado, menos en el momento final de la obra, en el que una de las criadas da muerte a la otra a través de la Señora, a la que aquella representa. La palabra aparece dos veces mencionada por una de las protagonistas: (Clara) “¿Con? ¿Con? ¿Con qué? Da un nombre a la cosa. ¿La ceremonia?” [...] “No lo niegues. Te vi... y tuve miedo. Miedo, Solange. Cuando hacemos la ceremonia me protejo el cuello. Vas por mí, a través de la señora. Soy yo la que está en peligro”.

La ceremonia, hasta un momento culminante, es el juego de las criadas en los aposentos sagrados y prohibidos de la Señora. O, en otras palabras, la trasposición simbólica de la relación ama-criada en la que, a través de un fascinante intercambio de las máscaras y del juego de los espejos, las protagonistas proyectan su odio y su amor a la Señora tanto como el cariño y la repulsa a su propia condición. Genet muestra a través del juego aparentemente inocente de las sirvientas un modo contradictorio, hecho de identificaciones y rechazos, y atribuye al mundo señorial la misma incapacidad de leer las huellas del resentimiento de las criadas, la misma miopía de la familia Levrière. Pero son justamente la frivolidad, la ligereza y la estupidez las que terminan salvando en el drama a la Señora, desenlace que desentona en uno de sus puntos con el de Chabrol. Habría, sin embargo, un punto de coincidencia.

Como en la película de Chabrol, los dos mundos sociales son irreductibles, lo cual, si se quiere, aparece con mayor dureza en la obra de Genet, en la que las criadas fracasan en sus intentos reiterados de dar muerte a la Señora y de enviar a la cárcel al amante de esta, y son, simultáneamente, las víctimas de su propio juego. La ceremonia parece ser un ritual inocente, pero su peligrosidad es constantemente advertida por las protagonistas, quienes se sentirán más de una vez tentadas por traspasar el muro simbólico para tocar la orilla de lo real. Ello ocurre al final, con la muerte de una de ellas y el presidio insinuado de la otra, final sí, simétrico al de Chabrol, y que, tal vez, podría echar luz sobre este último. Las criadas de Genet odian a la Señora pero también se odian a sí mismas, matándose y condenándose matan a la Señora como figura y aniquilan su propia condición. Como dice en un momento Solange a su hermana Clara: “Quisiera ayudarte. Quisiera consolarte, pero sé que te doy asco. Te repugno. Y lo sé porque tú me das asco. Quererse en la repugnancia no es quererse”. Nadie sabe en realidad lo que le sucede a Sophie (Sandrine Bonnaire) cuando se aleja de la casa, luego del accidente trágico que da muerte a su amiga. Y a pesar de la fugacidad de la toma que sorprende su huida, es imposible dejar de advertir la cara de Sophie y de volver a leer en sus gestos. Indescifrable, pétrea, inmovible, su frialdad no ha variado un ápice. Quizá las palabras de Solange a Clara nos hagan sospechar también de la amistad de Sophie y Jeanne. Algo que nadie, en los comentarios que leí sobre la película, había osado poner en duda.

María José Rossi



¿Por qué conformarse
con una imitación...?

Tenga 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 Pentium con un mínimo de 16 megabytes de memoria RAM (muchos recomiendan 32 megabytes) y 1 gigabyte 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.

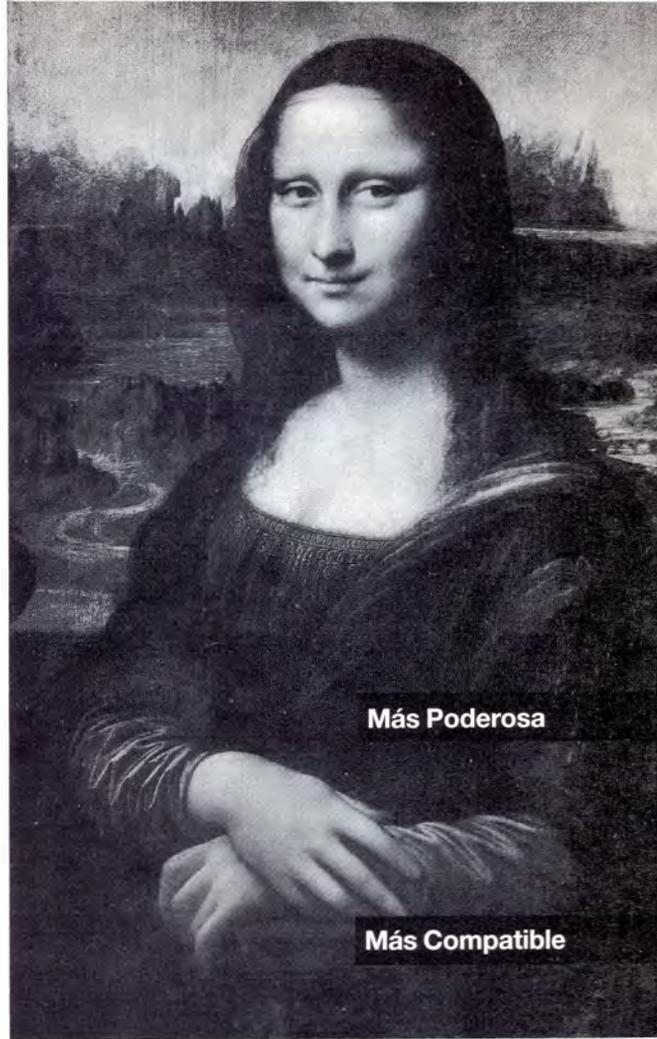
Conviértase al original como ya lo han hecho 20 millones de usuarios en el mundo. Apple Macintosh le da poder, facilidad de uso, multimedia de verdad y compatibilidad total. Tal vez por eso alguien compra una Macintosh cada ocho segundos.

 **Apple**

Datamac Argentina
Llame Gratis: 0-800-44MAC
Línea Directa: 314-1212



info@datamac.interlink.com.ar



Más Poderosa

Más Compatible

MAXIMA
Conectividad

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

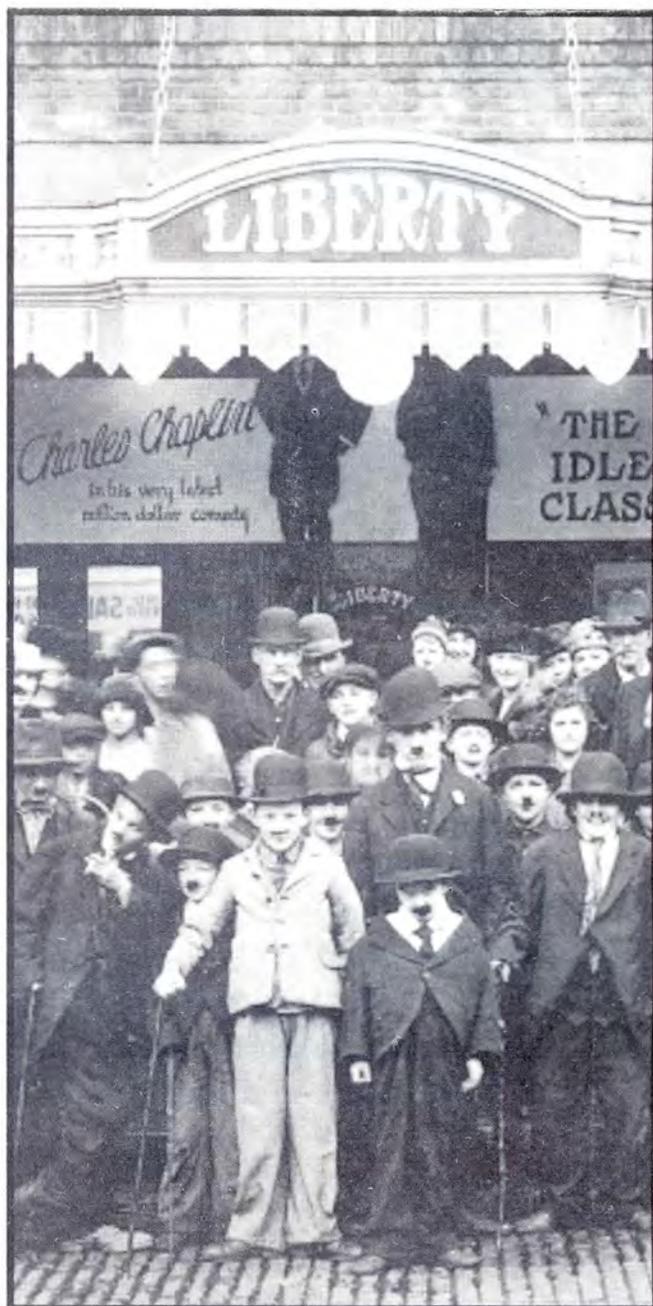
Más Fácil de Usar

MAXIMA
Integración



Macintosh

Unicef auspicia:



Con mayor o menor dedicación o fanatismo, todos comenzamos a ver películas en nuestra tierna (o no) infancia. Decidimos explorar —sin demasiadas consignas previas— qué habían significado aquellas películas que nos miraron de chicos.

El resultado, como era de esperar, resultó diverso. Algunos descubrieron que la crítica exige desembarazarse de esa mirada infantil mientras que otros admiten que solo pueden escribir al recuperarla. Una tercera mirada, presuntuosa, iguala la pérdida de su niñez personal con el derrotero decadente seguido por el cine narrativo.

Todos desempolvamos viejos recuerdos —y desteñidas fotos— para compartirlos con los lectores.

El cine de nuestra infancia

La edad de la inocencia

por Gustavo Noriega



Mi infancia son dos meses por año en Capilla del Monte, Córdoba, montaña, aire libre, la casa de mis tíos con un largo jardín que rodeaba la monstruosidad del palo borracho y una calle que descendía directamente hasta el cine Enrique Muíño, el único del pueblo. Si todo lo hacía corriendo, más rápido bajaba la cuesta los lunes a la mañana, día en que las puertas del cine renovaban sus carteles anticipando la programación de la semana.

Solo dos títulos me quedan en el recuerdo de aquellos felices años (otro posterior, *El graduado*, se relacionará con mi explosión hormonal adolescente que derivó en un interés malsano por Anne Bancroft y otras mujeres maduras). Los dos títulos que marcaron mi infancia pertenecen al género de terror, uno lo reví hace relativamente poco y el otro solo quedó en mi incompleta memoria.

Revisar *La mancha voraz* (*The Blob*, Yeaworth, 1962) fue como volver al patio de la escuela y encontrarlo ridículamente pequeño. Un vago recuerdo de las imágenes se mezcló con la paternalista simpatía que despierta la mayoría de las películas fantásticas de baja producción de aquella época. Nada más alejado del terror persistente y opresivo que me había provocado treinta años atrás esa inmunda gelatina roja, informe y viscosa, que avanzaba sobre el pueblito norteamericano, englobando cuerpos humanos para no dejar nada de ellos. De la otra, *El día de los trífidos* (*Day of the Triffids*, Sekely, 1963), quizá por no haberla vuelto a ver, tengo un recuerdo aun más poderoso. El argumento lo tengo reforzado por la lectura posterior de la novela de John Wyndham. Una lluvia de meteoritos (aparentemente infectados) sobre la tierra trae dos consecuencias: el desarrollo de unas plantas desmesuradas —los “trífidos”—

y la ceguera de toda la población que había mirado el espectáculo de los meteoros entrando en la atmósfera. En una escena imborrable, el protagonista, operado recientemente de la vista y con el rostro providencialmente vendado durante el desdichado episodio, ignora por qué la atención del hospital ha desaparecido: una mano lo toca sorpresivamente, es la de su enfermero, ahora un ciego más ciego que él.

Ahora bien, miremos la situación a la distancia. El niño que yo era se pasa diez meses por mes encerrado en un departamento. Durante dos meses ve el cielo abierto y, por las noches, más estrellas de las que es capaz de imaginar. Cuando no está embobado mirando para arriba, se encierra en un cine y ve películas en las cuales algo que llega del espacio se convierte en una amenaza para la humanidad. El niño sigue mirando para arriba en esos dos meses de aire libre pero ahora quiere, necesita, implora ver algo que llegue de otra galaxia, gelatinoso o no, con antenas o sin ellas, amistosos o a conquistarnos. Nunca vio nada. Pasaron treinta años. Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos. Insólitamente una caterva de extravagantes tomó la posta de mis sueños de niñez, exagerándolos hasta la caricatura, y convirtió a Capilla del Monte y al cerro Uritorco en un lugar de moda, depositario de desconocidas fuentes energéticas, base de aterrizaje de platos voladores y una de las puertas por las cuales se puede comunicar con una humanidad que mora adentro de las montañas. Yo, mientras tanto, solo levanto la vista al cielo cuando pasa el dirigible de La Serenísima. No tengo esperanzas de ver algo más raro que eso y la noticia de que podría haber habido vida microbiana en Marte no me causa la conmoción que hubiera sospechado en

otro momento.

Eso sí, cuando anuncian una película en la cual hay contactos con extraterrestres voy excitadísimo el mismo día del estreno. Me sucedió hace poco tiempo con *Día de la Independencia* y la sensación no pudo haber sido más contradictoria. Como en todas las películas de invasiones, las primeras escenas —la Gran Novedad: “¡¡¡Se avistan naves extraterrestres en los cielos de Washington!!!”— me retrotraen al niño de las sierras de Córdoba. El ataque y su parafernalia de efectos especiales me divierte pero comienza el distanciamiento: es fantástico ver la Casa Blanca destrozada por los alienígenas pero advierto que parte de la magia del relato se desvanece en función de la gran producción. Por último, el contraataque de los terráneos es, definitivamente, cualquier cosa. Y no estoy hablando del patriotismo norteamericano, no tan imperialista como insular, pretendiendo que los confines de su país sean los límites del mundo, no por expandirlo sino por ignorar el resto. Hablo de los guiños, de las exageraciones, de la inexplicable descarga de un virus informático en la nave de los extraterrestres (¿usan Windows 95?), de la fuga imposible, de que puede pasar cualquier cosa, total “ya nadie se cree nada”; hablo en fin de la muerte del relato. Y de la muerte de aquel niño y su cine de extraterrestres, simple y torpe pero real, de primera mano, sin ironías ni segundas intenciones, simplemente cine y no un evento mediático monumental y frío.

Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos. ¿Es el público de cine hoy otro público? ¿Espera otras cosas? ¿Ya no puede ser felizmente engañado? Terminó la edad de la inocencia, ¿qué es lo que viene después? ■

El misterio de las dos pantallas

(Una aventura del pequeño E.)



por Eduardo A. Russo

Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela.
Roland Barthes, *R.B. par R.B.*

Alguna vez Serge Daney escribió que todo el mundo está de acuerdo en que las pantallas del cine y de la tele son distintas, pero que es preciso pensar *en qué* lo son. No se expondrá aquí una teoría de la distinción, sino cierta insistencia (amparada en la licencia autobiográfica) en lo que permanece misteriosamente inalterado tanto en una como en la otra. ¿Será acaso que eso que llamamos cine no pertenece al rectángulo extendido frente a nosotros, sino a cierto estado difícilmente ubicable en el espacio físico y que se decide más allá de lo percibido? He aquí un pequeño cuento moral de la cinefilia.

La primera pantalla. Los orígenes del cinéfilo en cuestión no se apoyan en eventos excepcionales (linternas mágicas a lo Bergman, o asombradas iniciaciones a los misterios de la Sala Oscura) sino en una magia electrónica y cotidiana.

Poco después del segundo cumpleaños del pequeño E., el hábitat cuyos objetos y personajes ejecutaban permanentes circunvoluciones en torno de su apacible presencia sufrió una grave mutación, por la aparición combinada de su eléctrico hermano G. y un imponente televisor *Hallicrafters*. Sin dominar aún en forma adecuada el lenguaje verbal, E. se vio sometido a la fraterna y ruidosa presencia junto a la impregnación catódica varias horas al día.

La vida no carecía de ritos, y el de encendido y apagado del artefacto lo seducía. Prender al *Hallicrafters* involucraba un sofisticado cálculo de tiempo. Mientras sus válvulas calentaban podía perderse uno el comienzo de las series (posibilidad fatídica en los regresos apurados desde la calle).

Además, insomne precoz, casi todas las noches quedaba mirando fijamente el

puntito luminoso que permanecía como una estrella solitaria luego del apagado, desvaneciéndose tan lentamente que no podía establecer si lo último que veía provenía de la pantalla o había quedado fijado en su retina. Pero lo más importante quedaba en el intervalo: la porción de vida pasada frente al electrodoméstico lo asomaría a otros mundos, proveería de carriles a decisiones futuras. Pero él nada sabía de eso: creía estar solo mirando la tele.

El televisor —tempranos 60— emitía de todo. El minúsculo E. asistía condescendiente a los favoritos de su madre como males necesarios del entorno doméstico (programas hogareños, telenovelas), intrigado a los periodísticos y noticiarios (quería que le explicaran qué era la Bolsa y nunca encontró respuesta satisfactoria) e indiferente a los humorísticos, que hacían reír inadmisiblemente a padres, tíos y abuelos. Pero algo pasaba cuando aparecían algunas historias que por medios no esclarecidos raptaban enfermizamente su atención: pronto hubo nombre, horario y espera ansiosa para esos encuentros nocturnos: *Dimensión desconocida*, *Alfred Hitchcock presenta*, *Rumbo a lo desconocido*, *Los intocables*. El temprano encuentro con el cine se producía en aquellas sesiones que solían terminar con un largometraje (por lo general, todavía subtítulo) al que su justificable analfabetismo le impedía acceder adecuadamente. Pero sin duda algo pasaba en aquellos ritos de alrededor de medianoche, que la generosidad parental supo admitir. En esas ocasiones el *Hallicrafters* parecía hacerle guiños desde su condición mediática. Solo soy un medio, afirmaba. El cine era el mensaje.

La otra pantalla. Hubo también, a sus cuatro años, una primera experiencia en sala de cine: en el Rialto —Palermo Viejo— pasaban *Ben Hur*. La

comprensible afición del padre por el *peplum* lo llevó, confusión mediante, ante el elefantiásico engendro perpetrado por William Wyler. La contemplación del curioso techo corredizo de la sala amenizó la velada, aunque no recuerda haber llegado a la famosa carrera de cuadrigas. Eso sí: la pantalla era ancha, en colores, y la gente sentada en filas miraba durante más de 200 minutos, a los que él no pudo arribar.

No obstante el encontronazo (que pudo haber tenido tristes consecuencias) el cine en el cine pudo prosperar con los periódicos Disneys del cine Los Angeles. Aunque no desdeñaba algunos clásicos animados, el delirio absoluto se produjo con la maravillosa *20000 leguas de viaje submarino* (Richard Fleischer, 1954). Si los Disneys eran films maternos (en una secuencia que incluía los pasos inevitables: compras en alguna tienda-Disney-pizza), hubo también —aunque más esporádicos— los paternales: algunos sábados por la tarde, los consabidos *peplums* de interés variable (Maciste —o Hércules— contra todo tipo de pelafustanes) o la revelación de los *westerns* (con su correlato televisivo) pusieron una dosis de aventura —y no la menor— a aquellos años.

La educación del cinéfilo. El televisor, mientras tanto, seguía ejecutando su tarea de educación a distancia. Desde alguna emisora (especialmente el memorable canal 11) algún programador y unos pocos técnicos se confabulaban para brindar las pasmosas, inolvidables experiencias. Los *horror films* de la Universal permitían probar el valor del pequeño E. (“No me asusta”) mientras los films de gánsters de la Warner modelaban un código ético. Cagney y Edward G. Robinson encabezaban su panteón identificatorio. A Bogart lo entendería mucho más tarde, pero ya podía codearse con John Wayne o Errol Flynn, cuya muerte en

Little Big Horn lo conmovería profundamente. Pronto —en edad escolar— dos acontecimientos permitieron pautar su educación cinéfila: los *Sábados de super acción* y el ciclo de *Cine fantástico* (lunes, 10 de la noche). Con el primero, el pequeño E. asistió a las ceremonias del continuado (el Kabuki occidental, que luego presenciara en los cines durante su ocaso de los 70, en salas como el National Palace, que ofrecían tres películas en el programa sin sucumbir a la tentación de la oferta erótica) y con el segundo cultivó su percepción del género, asistiendo a algunas obras maestras que luego jamás pudo rever. **Otras imágenes, otros ámbitos.** Fue en esos años imprecisos de moratoria psicosocial que algunos llaman adolescencia donde el ahora joven E. se pasaba la tarde en los cines, acaso para confirmar que la infancia televisiva había pasado. Pero de esas largas y caóticas sesiones (período de consumismo indiscriminado) no conservó demasiado. *Río Lobo* podía venir luego, o antes de un infame Louis De Funes. Pero en casa el *Hallicrafters* —ahora en

su habitación y en una época donde sus contemporáneos *Motorola* o *Dumont* ya habían sucumbido, y sometido a extraños experimentos para conservarlo con vida— seguía emitiendo sus clásicos de trasnoche y algunas viejas series que reafirmaban certezas de los primeros años. Otras, hay que admitirlo, ya se iban cayendo a pedazos. Fue a los 15 donde (cuando creía que su vida iba a inclinarse indefectiblemente hacia la música) un casi azaroso encuentro con el *Kaspar Hauser* de Herzog lo llevó al cine todos los días durante más de una semana, a ver nuevamente aparecer un tipo parado al amanecer, en una plaza, mudo y con una carta en la mano. Puede que haya sido ese el premonitorio punto de partida del segundo origen, el que llevó a un cultivo sistemático, obsesivo, de largas jornadas en las salas de Cinemateca, cineclubes y empachos de cinco o hasta seis películas diarias, simultáneo, o casi, al inicio de la universidad. Pero la infancia que rilkeanamente insistía en tanto *patria* se mantenía en la televisiva vuelta a casa, en el encuentro con los mismos viejos films o el descubrimiento de algunos que

cree —en el imperio del audiovisual electrónico— que ya jamás verá en una sala de cine.

Thierry Kuntzel escribió, hace ya dos décadas, un influyente ensayo titulado *Los tres estados del film*. Allí distinguía al film-mercancía (ese que se fabrica, se comercia, se almacena, etc.) del film-espectáculo (el que vemos cuando presenciemos una película) y del film-texto (el que debe construir el estudio para poder investigarlo). Pero para el espectador común hay un cuarto estado, el del film-memoria, esa película interior que uno conserva y, si todo es propicio, se agrega a uno y enriquece su vida. La aventura del pequeño E. tiene moraleja: sin la tele, no habría sido posible su iniciación cinéfila y esos tempranos regocijos que ahora no vuelven. Algunas de esas, *sus* películas, nunca fueron vistas en otra circunstancia que la de la pantalla televisiva. Y no por eso son menores que las percibidas en un cine. Es por ella que ha podido *pasar* el cine, ese hogar al que uno no puede dejar de volver. ■

El niño que no sabía demasiado

por Quintín



En mi familia dicen que a los cinco años vi *Lili* y me enamoré de Leslie Caron. Tengo la vaga sospecha de que puede ser cierto, aunque ese sentimiento de eufórica indefensión se confunde a la distancia con el que me produjo una vecina mucho más grande que yo y que me veía sonrojarme sabiendo bien lo que me estaba pasando, algo que Leslie no llegaría a saber nunca. He considerado una y otra vez la posibilidad de volver a ver esa película de Charles Walters, pero mi curiosidad fue disuadida por otro hecho que creo que la hace irrelevante. A los dieciocho años vi *El graduado*. No solo deseé a Anne Bancroft, me enamoré de Katharine Ross y me identifiqué con Dustin Hoffman, sino que me pareció que el cine era algo maravilloso. Por eso no volví a ver *Lili*: porque volví a ver *El*

graduado. Si yo era un idiota para ver cine a los 18 (y probablemente lo siga siendo a los 45), no hay duda de que lo fui a los 5 años también.

Cerca de los 18, vi también *Mi noche con Maud*. Me pareció insoportable. Con los años, he logrado comprender por qué me produjo tanto rechazo. En esa época de escasez adolescente, no podía soportar que Trintignant no aceptara la oferta sexual de Françoise Fabian. En resumen, mi visión del cine para esas fechas podría resumirse diciendo que creía que las películas buenas eran las que realizaban mis fantasías. Debe ser la peor definición posible del arte. Pero a ella me atuve buena parte de mi vida para dejar pasar de largo todo el cine que tuviera algo de perturbador, que se

abstuviera de complacerme mansamente. Tengo todos los elementos para suponer que esta conducta se me impuso desde la primera infancia. De chico veía películas para chicos, de adolescente películas para adolescentes y de grande, películas para grandes que siguen siendo chicos o adolescentes. Estoy tentado de incluir *Nos habíamos amado tanto* o *Taxi Driver* como ejemplos de esto último, pero hoy no tengo ganas de pelearme. Como infantiles en algún u otro sentido son la mayoría de las películas, siempre tuve oferta en abundancia. Y como se pudo comprobar, no hay ninguna sabiduría en la infancia, por lo menos en la mía.

O casi. Si mi educación y mi temperamento me sirvieron para vivir a

contramano del cine que no fuera condescendiente con mis necesidades inmediatas, tengo que decir también que tuve una excusa que todavía sigue siendo bastante buena. La excusa son dos medimétrajes de Albert Lamorisse, *Crin blanca* y *El globo rojo*, que en los 50 pasaban por ser el paradigma del dudoso género "arte para niños". En ambas se trata de chicos conducidos a una muerte vagamente metafórica por un alter ego sabihondo (un caballo en un caso, un globo en el otro). Son dos films casi idénticos, que se pretenden poéticos desde la manipulación y la banalidad más absolutas. Recuerdo que verlos me produjo un horror indescriptible. Sobre todo porque se suponían profundos, importantes. Mi conclusión apresurada fue que el arte era aquello que hacía que en el cine se asesinara a los niños. Y esta fue la excusa que durante muchos

años me mantuvo alejado de las cinematecas y de las películas prestigiosas. Porque lo que en realidad descubrí fue que el cine podía ser terriblemente peligroso. No estoy hablando de la orfandad de Bambi, ni de las películas de monstruos. De hecho, Disney pasó por mi vida sin dejar rastros y nunca me molestó un buen susto, más bien todo lo contrario. Pero hoy lamento que mis padres no hubieran leído la reseña que escribió Truffaut en 1956 en la que defenestraba los films de Lamorisse. Lamento que no tuvieran con qué defenderse y defenderme de la crueldad pomposa y del prestigio canalla. Lamento que lo que se llama cultura cinematográfica haya estado compuesta desde siempre por una buena parte de falsos ídolos. Tal vez, saber que ciertas cosas no son lo que se dice desde la autoridad me

hubiera permitido acercarme a experiencias más valiosas y no perderme tanto cine como me perdí. Pero solo tal vez, porque para esa época a mí tampoco me gustaba *Mi tío* de Tati y mi mencionada ceguera a los 18 debe ser atribuida más a mis propias limitaciones que a los traumas causados en la infancia por cierta basura estetizante.

De todos modos, este cuento tiene más de una moraleja. La primera, obvia, es que no fui un crítico precoz. La segunda, un poco menos, es que apreciar el cine se trata menos de deslizarse en un pasivo embeleso que de combatir dos enemigos insidiosos: la complacencia propia y la voz sórdida y engolada del tráfico cultural. Defender el cine es defenderse de uno mismo y defenderse del cine. Pero ese es otro cuento. ■

La odisea de la infancia

por Alejandro Ricagno
(el memorioso)



A mis padres que siempre me llevaban al cine y a Stanley K. que me llevó al cine para siempre.

El niño regresaba a su casa en el auto de sus padres. La música aún sonaba en sus oídos y con ella se alzaban esas sombras amenazantes. Habían ido a un cine de "la capital", con pantalla gigante y sonido estéreo, pero el niño en realidad regresaba desde los confines del universo. Vuelto al suburbio y al hogar, corrió hasta la colección de discos de bandas de sonido que se apilaban al lado del tocadiscos: diez longplays diez, que bajo el título de *Luz, cámara, música* encerraban versiones, generalmente espantosas, de diversas músicas de los films de la década del 60 y principios del 70.

El había escuchado esa música antes de ver la película y ahora volvería a ver la película cada vez que escuchara sonar los compases ominosos de la obertura de *Así hablaba Zarathustra* de Richard Strauss en el Winco monoaural. Entonces el

hogar cambiaba su forma, el suburbio su geografía. El niño perdía los límites de su cuerpo y bailaba en el espacio, y se asomaba, otra vez, aterrado y feliz, a lo abierto del infinito. Cerrando los ojos, al compás de aquella música, volvió a ver el nacimiento del hombre-mono peleando con otros protosapiens con un hueso letal; vio las estrellas y las naves, la misteriosa piedra que desafiaba a las edades y a la comprensión propia y de sus padres; vio la lucha entre un astronauta y una computadora; vio —vivió— un viaje ininteligible por colores y formas abstractas que le hablaban de la vastedad del espacio y de la pequeña proporción de este mundo frente a otros infinitos.

¿El niño comprendía todo aquello o es ahora el adulto en la evocación de aquel descubrimiento de 2001, *odisea del espacio*, el que le otorga una lectura que en ese entonces el niño de ocho o nueve años no podía hacer? Tal vez ahora, torpemente, el adulto ponga las palabras

que entonces el niño desconocía. Reduzca o poetice la experiencia. Ahora, el adulto tal vez pueda decir: "El film de Stanley Kubrick marcó un hito en la historia del cine de ciencia ficción y atrajo la atención crítica sobre un género hasta entonces considerado menor. Hoy en día, sin embargo, 2001 es más una pieza de análisis en un sentido histórico, una pieza en definitiva fechada y muchas de sus implicaciones y pretensiones filoteológicas suenan demasiado rimbombantes cuando no ingenuas y simplistas, etc., etc., y bla, bla". Eso podría decir el adulto, imbuido ya de una terminología de oficio, de un oficio que al niño por entonces le resultaba fascinante: vivir viendo cine, escribir sobre él, ver todas las películas y encima cobrar por ello. Tal vez después ser director o actor, quién sabe... Inocencia e ilusiones. "¿Qué querés ser cuando seas grande? ¿Astronauta? ¿Actor? ¿Mono?" "No, yo quiero ser... CINE", podría haber dicho el niño con absoluta seguridad.

Sí, el adulto de fin de siglo puede hoy escribir sobre *2001* y atacar aquello que le descubrió no las películas sino el cine. ¿Pero a qué precio? El niño en algún lugar de su conciencia levanta el hueso y pega contra el ejecutante de tamaño traición. Y la herida duele aún. “Cuando el niño era niño tiró un palo contra un árbol y aquel palo vibra hoy todavía.” De esas vibraciones hay ondas que se siguen abriendo al infinito, a algún lugar dormido de la conciencia.

Hasta entonces había habido películas, buenas, malas, regulares; matinés en cines de barrio a todo maní con chocolate, los Disney de obligación, el encanto ingenuo de Mary Poppins, la tortura de Bambi y de Dumbo, la aventura de espadas en la piedra, las focas locas, los gatos del FBI, algunos westerns de Django antes de la llegada de Trinity, los intrépidos en sus máquinas voladoras, las carreras del siglo, los insufribles Sandrini y Palito, las comedias de Louis De Funes, las de Peter Sellers, algún Jerry Lewis, y las de los hermanos Charles. Películas aptas para todo público, pero cuyo espectador ideal era el infantil, o en todo caso el famoso niño encerrado en el adulto, al que se lo deja salir en la oscuridad de la sala.

Con *2001* fue la primera vez que sentí que un film se me escapaba, que no estaba dirigido a mi total comprensión. Que era una película que yo tenía que decodificar con los pocos elementos de que disponía; que era un film que no me llevaba de la mano sino que me obligaba a perderme en él, a inventarme mi propia brújula. Que en definitiva era una obra para adultos, y que si ese era el cine “de los grandes”, evidentemente se trataba de algo inmenso, porque despertaba en mí muchas más preguntas que las que había despertado película alguna hasta entonces. Y junto con ello la inquietante sensación de que los adultos tampoco tenían todas las respuestas. ¿Qué o quién era aquel rectángulo de piedra que estaba con los monos y después en el espacio y más tarde en una sala inmensa donde un viejo se volvía tan viejo que era niño otra vez? ¿Por qué hoy recuerdo una escena en que sentí que la computadora Hal 900 era algo más que una máquina? Y aquella copa de cristal que caía delante del astronauta ya lejos del espacio, ¿cómo se relacionaba con las imágenes anteriores donde todos los objetos flotaban por falta de gravedad? Tal vez la pregunta correcta sea: ¿cómo los relacionaba yo entonces? ¿De allí habrá nacido la voracidad por leer lo que “los que sabían” habían escrito sobre la película? ¿De allí la compulsión crítica?

Hay un adagio que dice que es mejor recordar, aun con las distorsiones del tiempo y la memoria, que enfrentarnos otra vez con la experiencia que ya no volverá a ser la misma. Así evitamos la realidad de volver a ver un viejo amor, o leer aquel libro, o ver de nuevo aquella película memorable. Cuántas veces disfrazamos el temor de una desilusión mortal con frases como: “en su momento estaba bien, pero ahora ha envejecido”. (El amor, el libro, la película.) Y cubrimos con cinica y falsa satisfacción la innegable verdad de que nosotros también hemos envejecido, a veces más que aquel amor, aquel libro, aquel film. Cuando tenía 15 o 16 años (en 1977 o 78) y la cinefilia ya era alimento casi cotidiano, el estreno de *La guerra de las galaxias* —saga que nunca logró conmoverme ni un pelo; lo siento, generación spielberg-lucasiana— originó el redescubrimiento y reestreno del film de Kubrick. Con más miedo que nostalgia fui a verla. Desde aquel tiempo a esta parte, mi vida cinéfila ya había descubierto a Fellini, a algunos Bergman, a algunos Godard, a Polanski, a Resnais, amén de los escasos y cortados estrenos que llegaban en aquellos años de plomo. Todo un sesentista a destiempo, asiduo concurrente a las cinematecas, los cineclubes y a las salas de reposición donde podía sacarme el gusto de ver también *El graduado*, ¿*Qué pasa*, *Pussycat?* o *Perdidos en la noche*, cuyos afiches eran el desvelo en los años prohibidos para menores. Desde los once me dejaban pasar en las películas prohibidas para catorce, y desde los trece a las de dieciocho. No había video, la entrada a estos films dependía de las coimas o de parecer mayor. Tampoco existía el permiso de ser acompañado por un adulto. Alguna vez habrá que escribir sobre esas prohibiciones, sobre el placer y las técnicas para transgredirlas, sobre el peso de esos films en la educación sentimental. Es la diferencia esencial con las generaciones posteriores y el mayor y libre acceso a los films adultos mucho tiempo antes de los dieciocho años. Diferencia creo yo fundamental, que marca la entrada al mundo del cine y al mundo a secas. También habría que señalar las circunstancias históricas en que se producen esos descubrimientos. Ahora yo tenía 15 años, escribía ya sobre cine en un periódico estudiantil, e iba a reencontrarme con aquella película que había ligado la idea del cine con la idea de infinito. Este recuerdo es aun más difícil de describir.

Empezaron los compases de Richard Strauss, los monos descubrieron el hueso como arma, Hal 900 encaró el duelo con Keir Dullea, y más allá de Saturno y de los espacios incommensurables, mi

estómago dio un vuelco. Porque algo había pasado con los límites de mi cuerpo adolescente. Otro cuerpo dormido hasta entonces recuperó una memoria física. Pude sentir con claridad el gran interrogante que se había abierto años atrás en la conciencia de un chico de ocho o nueve años. Pude ver a ese chico luchar contra las imágenes y perderse asustado e hipnotizado a la vez. Quise decirle algo pero no pude. El cuerpo siempre recuerda mucho más que uno. Y aquel de la infancia venció al de la adolescencia. Fue el cuerpo del niño el que lo consoló, diciéndole que se dejara llevar como entonces, que sabía que luego pondría inútiles palabras resistentes cuando regresara al hogar. Pero que hiciera lo que hiciera, ya estaba en ese viaje y todo regreso era ilusorio. Había salido muchos años atrás a un mundo demasiado vasto. Las palabras podrían, tal vez, ejercer la ilusión de atraparlo, de detenerlo un instante. Pero podrían solo eso. Ahora era un chico de quince años atrapado en un cuerpo de ocho, y no al revés. Ahora el tiempo era tan incomprensible como ese niño de las estrellas que lo miraba desde la capa amniótica de la pantalla. Porque el tiempo se desdoblaba: eran dos los tiempos, dos los cuerpos juntos y separados los que sentían ese impacto por primera vez. Otra vez por primera vez, más allá de la sala, del mundo, de Saturno. Porque lo que yo decodificaba no era el corpus del film, sino el impacto que este había tenido sobre el cuerpo de aquel niño, y cómo aún, pese a todo saber posterior, no se había recuperado de él. Cómo el niño, por el poder del film, había despertado y a su vez se había encontrado con el adolescente, ambos mirándose como íntimos extraños en el medio del espacio, preguntándose cuál de los dos era el sobreviviente. Cual era el que miraba verdaderamente la película. Y cuál era el que *el film* miraba o minaba.

Después vinieron la vida, otras películas, la crítica, las dudas. Pero ahora, cuando el adulto escribe aséptica y despectivamente sobre cualquier película bisagra de otrora, sobre alguna de aquellas que de un solo golpe le abrió otra puerta a lo desconocido —y hubo, por suerte, varias más—, el ojo del niño vigila como el ojo de una computadora vengadora. Y a veces grita en la noche del universo contra toda traición. Cuando el adulto que escribe lo escucha y consigue traducir ese grito, la escritura vuelve a abrir las puertas y encuentra otras impensadas. Cuando no lo consigue, es simplemente un mono pegando con un hueso sin entender qué es mono, qué es hueso, ni por qué tuvo que callar ese grito de forma tan elegante y sin embargo brutal. ■

Yendo de la cancha al cine

por Flavia de la Fuente



Poco y nada tengo para decir sobre mi infancia y el cine. En realidad, mis recuerdos son tan confusos que podría escribir con la misma convicción una nota sobre lo feliz que fue mi infancia y otra sobre lo contrario. Mi mamá suele reírse cuando le cuento que me recuerdo como una niñita enfermiza, triste y preocupada. Parece que más bien rebosaba energía, alegría y vitalidad. Lo que sé claramente es que no era una cinéfila. La primera pasión que tuve —después de las figuritas Terciopelo, el elástico y la vertical— no fue el cine sino el fútbol. Era un domingo de diciembre de 1972. Volvíamos de la quinta en el auto con mis viejos y mi hermana Sandra. Como siempre, la ruta era un infierno. Pero esta vez algo nuevo sucedió. Mi viejo, que nunca fue amante del fútbol, pero que siempre fue de San Lorenzo porque es de Boedo, se puso a escuchar un partido River-San Lorenzo que definía no me acuerdo qué campeonato. No sé cómo ocurrió pero de pronto me empecé a interesar por lo que iba relatando José María Muñoz. Chazarreta yerra un penal que llevaba a la victoria a San Lorenzo (yo también era de los cuervos). Suspense terrible. Me quedé tan prendida del partido que no me bajé del auto cuando llegamos a casa. Por suerte ganó San Lorenzo y así comenzó mi vida de futbolera. Leía *El Gráfico* y *Goles* pero me gustaba mucho más la primera. Escribía reseñas de todos los partidos que veía en un cuaderno, recortaba fotos de las revistas y las pegaba en mi primera publicación casera. También comentaba partidos imaginarios. Mi pobre padre tuvo que llevarme muchas tardes y noches a la cancha. Ver a los jugadores en tamaño gigante, escuchar a las hinchadas, el cantito de la Proveeduría Deportiva, el de *El Gráfico* o el del piloto Aguamar, era para mí el máximo de los placeres. En fin, me pasé tres o cuatro años de mi vida prendida a la tele o a la radio por el

amado fútbol: Copa de Oro, Libertadores, Mundial, Metropolitano, Nacional o lo que fuera. Hasta veía los partidos de tercera los domingos a la tarde por televisión. Amaba el fútbol, no a San Lorenzo. Así es como en el 73 me encontraba cantando en el clásico San Lorenzo-Huracán “Todos toquen, todos toquen, que los goles los mete el Roque”. Creo que al año siguiente deliraba por Boca y así sucesivamente. Era una niña infiel. Una amante del buen fútbol. Pero así como vino súbitamente, un día esa pasión se agotó. Y se agotó en serio y sin razón alguna. Hoy no tolero el fútbol y eso que en casa mi estimado marido ve fútbol en continuado. Volviendo al tema de esta nota, lo cierto es que mi vocación por el cine fue mucho más tardía. El cine estaba más bien reservado para los días de lluvia en los que no se podía hacer nada mejor. Tampoco miraba mucha tele. Recuerdo que con mi hermana Sandra veíamos todos los días alguna serie, a la tarde, después del colegio. Pero lo nuestro pasaba más bien por la acción. No éramos nenas solitarias. Nos pasábamos el día jugando, potreando o andando en bicicleta con los chicos de la cuadra de Medrano y Honduras o con nuestros primos los fines de semana. Sin embargo, recuerdo que nos encantaron *Mary Poppins* (la vimos como cinco veces), *Cupido motorizado*, *Sammy, la foca loca*, *Chitty, Chitty, Bang, Bang*. También nos gustaban los dibujos animados. Mi papá nos llevaba al cine Real. Pero no todos me daban lo mismo: yo quería ver al Pato Donald, a Mickey, a todos los personajes de Disney. También nos gustaban las películas de Palito Ortega, las de Sandrini y odiábamos las de Sandro, que nos parecía el ser más asqueroso del universo. Amábamos a Doris Day y a Rock Hudson y nos desilusionábamos cuando aparecían Cary Grant o Kirk Douglas (que hoy me encantan). Me doy cuenta de que estoy hablando en

segunda persona del plural y no sé si estoy siendo justa con mi hermana, que tal vez no suscribiría a estos gustos. Pero no puedo pensar en las salidas sin ella. Como yo era la mayor, tal vez simplemente la tenía atemorizada y me decía a todo que sí en ese entonces pero en realidad era una amante encubierta de Sandro y de *Los Tres Chiflados* (personajes que entonces detestábamos). Lo que les puedo decir es que, con cine o sin cine, en esos años la pasábamos bomba. Ayer, para tratar de entender a la niña Flavia, volví a ver *Mary Poppins*. Todo el tiempo me resultó evidente por qué me había gustado cuando era chica y me di cuenta de que en el fondo ciertas sensaciones que me dio *Mary Poppins* es lo que sigo, en parte, buscando en el cine: un chupete gigante que me diga que está todo bien, que la vida es linda, que nada malo va a pasar... Porque la muerte me sigue aterrorizando. No la soporto ni en el cine. Y esto me hace acordar a un nefasto domingo a la mañana en que fuimos a ver *La última nieve de primavera*, una película en la que un chico moría de leucemia. Mi mamá salió del cine más descompuesta que nosotras. Mis viejos se preocupaban mucho porque no sufriendamos, porque no viéramos “cosas feas”, porque no nos asustáramos. No recuerdo que viéramos películas de terror, salvo una tarde en lo de Andresito que daban *Drácula* por la tele y me acuerdo que Sandra y yo la vimos escondidas detrás de un sillón. Tan fuerte era el cuidado paterno que aun hoy temo que me hagan mal las películas de terror, los melodramas, el suspense, los dibujos animados... Sigo teniendo mis películas diurnas y mis películas nocturnas y el cine no es un lugar que me resulte tranquilizador (eso de estar con la luz apagada no me causa ninguna gracia). Pero basta ya. Estoy de nuevo contando la misma historia de siempre: de cómo me convertí en una pusilánime. ■

El mejor de los recuerdos

por Sergio Eisen



No me acuerdo exactamente de cuántos años tenía cuando me llevaron por primera vez al cine. La película se llamaba *Sammy, la foca loca*. Siempre creí que se trataba de una típica comedia familiar de Disney de mediados de los 60, pero jamás encontré información sobre ella ni en libros ni en catálogos.

Yo estaba fascinado con los destrozos que hacía la foca en el supermercado tirando montañas de latas y asustando a las viejas desprevenidas.

Si bien *Sammy* fue mi primera película oficial, siempre tomé a *Desayuno con diamantes* como mi "primera película". Mamá, que adoraba a Audrey Hepburn, me contaba que mientras me tenía en la panza la había visto una docena de veces. Yo estaba convencido de haber visto *Desayuno con diamantes* espiando a través del ombligo de mi mamá. La fantasía era hermosa y para mí tan real que podría decir que mi primera película la vi antes de nacer, y mi primer amor no fue una foca sino una princesa llamada Audrey Hepburn. En realidad a Audrey y a Gregory Peck les debo mi existencia porque mis padres se enamoraron en su primera salida mientras esperaban en la cola cuatro horas para poder ver *La princesa que quería vivir*, gracias a que el motociclista que traía desde otro cine los rollos de la película tuvo una "pequeña demora" que fue suficiente para encender los corazones de mis padres.

Todos los sábados invariablemente papá y yo íbamos al cine mientras mamá se pasaba la tarde en la peluquería intentando en vano hacer algo con su pesado pelo lacio que se resistía al menor cambio.

Casi todos los años durante el mes de julio la Cinemateca organizaba ciclos de cine mudo en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín. Me resultaba fascinante ese cine tan

chiquito al que se llegaba en un modernísimo ascensor. Desde el piso diez se veía la calle Corrientes con sus enormes carteles. Me encantaba ver a Harold Lloyd trepar hasta la punta del rascacielos en *El hombre mosca* y fantaseaba siempre con la idea de que si algún día el ascensor del cine se descomponía, yo era capaz de trepar el edificio con tal de no perderme esas maravillosas películas.

Mucho antes de estos legendarios ciclos, mi vida se vio sacudida por un fenómeno que marcó mi infancia y dejó graves secuelas en mi vida adulta: "el fenómeno" *Mary Poppins*. Me fascinaba ver a ese personaje volando con un paraguas por encima de los techos de Londres, pero aun más me deslumbraba esa escena en la que Mary Poppins ordenaba los juguetes con un chasquido de los dedos.

Creo que con *Mary Poppins* descubrí que existe un lugar privilegiado donde pueden suceder cosas maravillosas. A mí me sucedía algo parecido a lo que pasa en la película cuando los personajes saltan y entran en el dibujo de tiza. Cuando era chico no iba a ver películas sino que entraba en ellas. A veces hubiera sido preferible no entrar tanto: una calurosa tarde de octubre partimos como de costumbre con nuestro Citroën blanco hacia el cine Aconcagua donde daban tres películas: *El maravilloso mundo de los hermanos Grimm*, otra del agente de Cipol y la tercera que no recuerdo. Mamá estaba en fecha para tener a mi hermano, pero nosotros habíamos decidido que "ese" no iba a ser el día, porque la panza estaba todavía muy alta. Cuando volvimos del cine, mamá estaba en la esquina de casa agitando su bolso en la mano y llamando desesperada a un taxi para volar al sanatorio.

Diego, mi hermano, por poco nace en el Citroën y, entre contracción y contracción, mi mamá nos gritaba:

"Ustedes y su bendito cine, ¿cuándo va a ser el día en que pongan los pies en la tierra?"

Yo hartaba a mis padres con preguntas acerca de la existencia de Dios. Mi papá, aunque venía de una familia judía tradicionalista, creía poco y nada en Dios pero como sí creía en el cine decidió llevarme a ver *Los diez mandamientos* endilgando la responsabilidad de la transmisión bíblica al señor Cecil B. de Mille, el rey de la Biblia de Neón. Para mis ocho años, ver a Charlton Heston en Vistavisión abriendo las aguas del Mar Rojo fue una experiencia imborrable. Si mi papá pensaba calmar mis dudas religiosas con la película, la respuesta es no. En lugar de tranquilizarme, me agarró una especie de fervor religioso alarmante: me disfrazaba de Moisés con mi frazada roja y con un palo de escoba organizaba en el pasillo de casa la salida del cautiverio de Egipto. Mis muñecos hacían el papel de los esclavos que debían seguirme hasta la tierra prometida: el living. *Los diez mandamientos* es una de las pocas películas de mi infancia que mantiene una enorme fascinación: los decorados de Egipto parecen un hotel de Las Vegas y la barba y la peluca blanca e inmaculada de Charlton Heston cuando baja del Monte Sinaí son un himno al arte cinematográfico.

Frente a esta fantasía bíblica, otra fantasía de Hollywood, *El mago de Oz*, azotó dentro mío como un tornado, tal vez porque siendo chico percibí que Dorothy se enfrenta con una idea muy angustiada: la idea de que Dios no existe. Ese omnipotente mago del que tanto espera no solo no puede concederle sus deseos sino que resulta ser un fraude. Vi la película unas 16 veces y me acuerdo que estaba desesperado por tener el disco. Acá no estaba editado y no tenía quién me lo pudiera traer de afuera. Un día mi tío

—estoy hablando de hace 27 años— compré un enorme grabador portátil y entramos al cine con el inmenso artefacto. Fue mágico para mí poder capturar en esa cinta la voz de Judy Garland cantando “Over the Rainbow”. Una de las fantasías más fuertes que tenía en esos días era que nuestro pobre Citroën volara, esa fantasía estaba alimentada por dos películas muy populares: *Chitty, Chitty, Bang, Bang* y *El profesor distraído*. La realidad es que nuestro coche tenía goteras y cuando levantaba los 60 km por hora temblaba de tal manera que nos aferrábamos a los asientos por miedo a que se desarmara. Pero nada podía contra mi imaginación y como papá era químico, no me resultaba difícil identificarlo con Dick Van Dyke o Fred McMurray, que hacían de inventores excéntricos en ambas películas. *Chitty, Chitty...* tenía algunos toques macabros que seguramente provenían de la pluma de uno de sus guionistas: el maravilloso Roald Dahl. Había un reino donde los chicos estaban prohibidos, Robert Hellpmann me aterraba con su enorme nariz haciendo de capturador de chicos y el final me gustaba porque se armaba una rebelión en el castillo y derrocaban al rey en su fiesta de cumpleaños. Creo que el componente terrorífico era fundamental en muchas de estas películas y aunque no pudiera dormir por una semana rogaba a mis padres para que me dejaran ver las películas

de terror que daban los lunes a la noche en *Cine fantástico*.

En mi escuela primaria nuestro líder era una especie de Sid, el chico sádico de *Toy Story*. Disecaba insectos, quemaba escarabajos y tenía una alcancía que era un esqueleto que se reclinaba en su ataúd y empujaba las monedas hacia adentro. Pero sobre todas las cosas adoraba las películas con Boris Karloff. Para pertenecer a la cofradía yo tenía que ver estas películas aunque hubiera preferido mil veces que a mi líder le gustaran los musicales o las comedias con Doris Day.

Un par de años más tarde, una tía que nos malcriaba consiguió que el encargado del material publicitario de United Artists le vendiera pósters y juegos de fotos en colores. Si bien la United Artists no tenía las fotos de *La novicia rebelde* por las que yo era capaz de vender mi alma, tenía las de *La fiesta inolvidable*, las del agente 007 y sobre todo las de los Beatles. El póster psicodélico del *Submarino amarillo* era gigantesco, ocupaba toda la pared de mi habitación y mis compañeros de escuela venían especialmente para verlo. Mi compulsión fetichista crecía de manera descontrolada y como no tenía tanto dinero como para satisfacer mi hobby recurrí, sin que él lo supiera, a la ayuda de un tío que vendía telas. Había negociado una especie de trueque: yo daba telas a cambio de fotos. No me puedo explicar qué haría este hombre con tanto trapo. Según él,

eran para que su esposa cosiera manteles. Un día me agarré un terrible susto. El negocio de mi tío estaba cerrado y los rollos de tela no estaban en las estanterías. Como mi tío no cerraba nunca la sedería, lo único que se me ocurrió pensar fue que lo había “des-mantelado” literalmente y había tenido que bajar las persianas por mi culpa. Me sentía terriblemente angustiado y estaba dispuesto a devolver mis hermosas fotos (salvo las de los Beatles) con tal de verlo a mi tío de nuevo en el negocio. No les puedo explicar el alivio que sentí cuando me enteré de que el motivo del cierre era un simple balance y no mi crimen cinéfilo.

No todas las películas de mi infancia pasaron a la historia como *El mago de Oz*; *Los tuyos, los míos y los nuestros*, *La carrera del siglo* y *Los intrépidos en sus máquinas voladoras* son solo algunas de mis películas más queridas de mi infancia que causarían dolor de estómago a cinéfilos serios.

Muchas de ellas las disfruto con la misma intensidad; otras hubiera preferido no volver a verlas, como me sucedió con *Melody*.

No me acuerdo exactamente cuántos años tenía cuando vi la última película de mi infancia. Me acuerdo que tenía un título extraño, se llamaba *Jumanji* y se trataba de un juego con poderes mágicos. Creo que también escribí sobre ella en una revista de cine, pero eso fue hace mucho tiempo. ■

Amores y terrores imposibles

por Silvia Schwarzböck

Rapada. El 10 de julio del 75 se estrenó *La Raulito*. Yo tenía 9 años y la película era prohibida para menores de 14. Poder verla se convirtió para mí en una verdadera obsesión. Solo por eso

pensaba que valía la pena ser grande. Es que la película de Murúa estaba protagonizada por Marilina Ross, a quien yo consideraba no solo la más grande actriz viva, sino mi modelo

femenino (cuando ella se rapó como un varón para caracterizar al personaje, yo no quise tener más el pelo largo y me lo corté igual). Pero en realidad a Marilina no la conocía del cine, sino de la TV.



Mientras filmaba *La Raulito* ella estaba actuando en *Piel naranja*, uno de los mejores teleteatros que recuerde y también uno de los más polémicos. Allí interpretaba a Clara, una mujer joven que estaba casada con un hombre maduro e impotente (Raúl Rossi). La pobre “señora Clarita” —así la llamaban todos— se enamoraba del almacenero de la esquina (Arnaldo André) y desencadenaba una tragedia. En el último capítulo el marido encontraba a los amantes —que habían huido juntos— y los asesinaba a quemarropa al borde de una pileta. La novela se cerraba con la imagen de Raúl Rossi pegándose un tiro en la cabeza mientras observaba los dos cuerpos inmóviles. Después venían la palabra “fin” y la voz del locutor Julio César Barton diciendo que este había sido “un programa de Alberto Migré”. Entre las fotos que coleccionaba de Marilina tenía una donde aparecía junto a Soledad Silveyra festejando la vuelta de Perón con los dedos haciendo la “V”. A diferencia de muchas estrellas de ahora, la vida pública de Marilina no eran las fiestas y los romances, sino un compromiso político que le valió la proscripción y el exilio. Una ausencia demasiado larga que hizo que yo creciera sin poder verla actuar. Para la misma época también había desaparecido de los medios mi actor favorito de entonces, Oscar Ferrigno, el eterno antagonista de Rodolfo Bebán en las telenovelas del 9. Allí, Ferrigno interpretaba siempre al antihéroe solitario y oscuro que no podía competir con las virtudes de señorito *bien* del insulso Bebán. Gracias a él me di cuenta por primera vez de que a la televisión no le gustan los perdedores y de que para ella yo siempre iba a estar del lado incorrecto. Cuando Marilina y Ferrigno se fueron de la tele yo perdí para siempre el amor por las telenovelas. Era tan extraña la sensación de no poder ver a mis ídolos y de recordarlos aunque nadie hablara de ellos que el fanatismo infantil terminó convirtiéndose en una especie de nostalgia. Cuando Marilina volvió del exilio se dedicó a cantar y no actuó más. Ferrigno, en cambio, protagonizó una película inolvidable: *Cuarteles de invierno* (1984, también de Murúa, como *La Raulito*). Fue su última actuación y por fin el cine le hizo justicia. Casi 20 años antes Favio lo había elegido para ser el protagonista de *El romance del Aniceto y la Francisca* (1965). Para hablar del papel Ferrigno lo cita en un teatro donde actuaba un amigo suyo: un desconocido llamado Federico Luppi. Esa noche

Favio llega a la conclusión de que Luppi es el Aniceto. El cine argentino ganó un nuevo arquetipo pero se perdió otro. Si todavía existen grupos *dark* en la Argentina deberían componer un tema-homenaje a Oscar Ferrigno.

Los nuevos mapas del infierno. El mismo año en que se estrenó *La Raulito* yo empezaba el catecismo en una iglesia de barrio donde la única imagen religiosa que había era un fresco del Cristo Latinoamericano. La catequista —una chica rubia y hermosa que estudiaba Letras— nos enseñaba que el infierno no existía, que eso era cosa de “la iglesia de antes”. Si por ese entonces había algo que no me cerraba respecto de la inexistencia del infierno era porque un lunes de aquellos había visto en *El mundo del espectáculo* una película llamada *Las gárgolas*, que demostraba que el demonio había tenido hijos (los engendros del título) y que sus esqueletos se hallaban enterrados en el desierto mejicano. Bastaba que un arqueólogo encontrara uno y reconstruyera la monstruosa estructura ósea para que la gárgola resucitara, levantara al resto de su sueño eterno y armara una conspiración contra la humanidad para convertir a la tierra en un infierno y devolvérsela a su legítimo dueño (el príncipe de las tinieblas). No recuerdo nada que me haya asustado más hasta que vi *Inferno*, la obra maestra de Dario Argento. Ahora me entero por el Maltin que *Las gárgolas* era un telefilm de 1972 dirigido por un tal B. W. L. Norton, protagonizado por Cornel Wilde, y que los maravillosos monstruos que cobraban vida habían sido diseñados por el entonces desconocido Stan Winston. Pero lo más interesante de todo es que la película *realmente* transmitía la idea de que el infierno había existido, que era el estado originario de la humanidad y que las gárgolas —como hijas de Satanás— representaban una especie de eslabón perdido de la presencia del mal en el hombre, algo que me perturbó tanto que me llevó a interrogar a la catequista. Regina (así se llamaba) me mostró entonces unos dibujos impresos que según ella le habían servido a “la iglesia de antes” para asustar a la gente y hacerla obedecer sin reflexionar. Desde ese día nunca pensé que —de acuerdo con el viejo canon— el verismo de la película podía ser tan grande. Lo único que me tranquilizó un poco fue que Regina me dijo que los yanquis que hacían esas películas pensaban igual que los dinosaurios de la iglesia.

Cowboys y vampiros. Siempre esperé que una película pudiera reunir mis dos

géneros favoritos de la infancia: el western y el terror. El sueño hecho realidad fue *Billy The Kid contra Drácula* (1966), un film de William Beaudine que también vi por televisión. Lo que más me impresionó de este mamarracho (al que Maltin califica de “campy nonsense”) fue su espectacular sentido de irrealidad. Era la primera vez que veía una película de terror que me parecía inverosímil (en esa época pensaba que todas las historias truculentas se referían a hechos verídicos que solo unos pocos iniciados —mis amigos y yo— sabíamos que habían sucedido). La sensación que provocaba el film —y para la cual todavía no tenía tecnicismos— era lo que hoy llamaría *extrañamiento*: el choque entre lo ingenuo y lo bizarro, una verdadera perversión del sentido. El pobre Billy The Kid iba a casarse con una chica que resultaba ser la sobrina del Conde Drácula. El cruce entre los códigos del western y del terror nunca llegaba a producirse, lo único que había entre ellos era interferencia. Los chicos de hoy no se extrañarían de nada, simplemente dirían que es *trash*.

Las lágrimas amargas. Si hay algo que odiaba cuando era chica era ver una película que me hiciera llorar. Con esto estoy confesando que Disney era mi enemigo N° 1 aunque coleccionara las figuritas de sus películas y me pasara el tiempo dibujando a sus personajes. Realmente me angustiaba saber que esos pobres animalitos (como *Dumbo* o *Bambi*, los dos que más recuerdo por su calvario) iban a sufrir por lo menos una hora y media para después alcanzar solo un minuto de paz en el happy end. Pero me acuerdo que entre las películas argentinas que veía por televisión con mi abuela hubo una que me reconcilié con el cine lacrimógeno: *Puerta cerrada* (1939), de Luis Saslavsky, un melo tremendo con Libertad Lamarque haciendo ese personaje que para el género representaba al eterno femenino: la mujer que dejaba todo por amor. Nunca supe por qué me gustó tanto, si la protagonista sufría durante toda la película sin llegar nunca a la felicidad edulcorada que los personajes de Disney por lo menos alcanzaban en el final. Tal vez lo que me conmovió fue que vi por primera vez un ejemplo de cómo la búsqueda de la felicidad puede llevar a la autodestrucción, una conexión secreta entre la vida y la muerte que el cine para chicos nunca se atrevía a mostrar. Disociar felicidad y sufrimiento era parte de la ideología de Disney. Para entrecruzarlas está la vida —debió pensar el viejo Walt—, que educa mejor que el cine. ■

Qué suerte que viniste

por Santiago García



Mi infancia transcurrió en su mayor parte durante la década del setenta; el cine que yo miraba por televisión era el mismo que un grupo de directores había visto antes en los cines. Los directores de los que hablo son Spielberg, Lucas, Coppola, Scorsese, Bogdanovich y otros que inundaron las pantallas del mundo durante los setenta. Ese "pasado común" es sin duda el que luego me uniría a ellos y su cine. De John Wayne a Jerry Lewis, de los cowboys a los piratas, de John Ford a Disney, mi gusto cinematográfico se definió tempranamente. Mis imágenes de cine tienen una perfecta unidad a través de mi vida, quizás eso justifique mi descontrolado optimismo, quizá no. Hace poco descubrí en el cable una de las pocas imágenes de mi infancia que no tenía idea de dónde procedía, pero me había provocado un recuerdo inolvidable. La imagen era la de Frank Sinatra vestido de soldado corriendo un tren al que nunca alcanzaba, le disparaban por la espalda y caía sobre las vías mientras sus compañeros se iban (junto con la mirada del director) en el tren. *El expreso de von Ryan* era la película y solo volví a ver ese fragmento. Había ahí algo que siempre me impactaría. Yo sentía (y no sé si realmente es así) que los que lograban escapar del campo de concentración lo hacían gracias a aquel que había caído. Fue ese gesto lo que se fijó en mi memoria.

En *Tan lejos, tan cerca* de Wim Wenders uno de los personajes es un ángel que quiere ser humano, desea reconocer los olores, los colores, las experiencias de las personas. Observa a una niña que juega en el balcón de un departamento, la niña cae al vacío y el ángel, lleno de horror, la rescata. Pero al hacerlo se ha convertido en humano. Wenders resume así que lo humano está, sobre todo, en estos gestos y al mismo tiempo se declara a sí mismo como un artista "protector", alguien que

valora esos gestos sin hacer de ellos una militancia evangelizadora.

En *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, los dos niños de la película están con el protagonista (Sam Neill) subidos a un gran árbol luego de haber escapado de los dinosaurios. Neill les dice que duerman pero ellos temen el regreso de los animales, entonces él dice que se quedará despierto para cuidarlos. "¿Toda la noche?", preguntan ellos. "Toda la noche", contesta Neill. Y los niños se duermen abrazados a él.

Esta clase de gestos son, a mi entender, una de las mejores cosas que una película puede tener. Pero no hay que confundir estas situaciones con una defensa de las fuerzas armadas que nos "protegerán mientras dormimos". El personaje de Sam Neill es un tipo al que no le gustan los niños y los niños desconfían de los adultos que los han abandonado. Cuando se unen en esta escena, Neill saca de su bolsillo una garra de velociraptor, que utilizó en otro momento para asustar a un niño, y la tira.

La escena de Spielberg y la de Wenders me provocan una sensación que es muy profunda y difícil de lograr. No es casualidad que ambas me hayan producido un estado de alegría al salir del cine y un enorme deseo de volver a verlas varias veces. Tampoco es casual que estén relacionadas con la infancia, una época de la vida donde la protección es obligatoria legalmente.

Algo semejante ocurre en *Aliens*, donde la teniente Ripley tiene un diálogo muy parecido al de la película de Spielberg con la nena del film. Lo interesante de esta saga es que los gestos de Ripley irán aumentando hasta llegar a sacrificarse por todos los demás.

En *Tan lejos, tan cerca*, el ángel nace a su vida como humano a partir de un gesto. Lo considera un gran triunfo pero será el comienzo de una serie de penurias ya que descubrirá otros

aspectos de la vida en la tierra: el frío, el hambre, el desamparo, la soledad. ¿Por qué no puedo ser bueno?, se pregunta el ángel. Luego se incorporará al bando de los malos en el film y terminará su vida con otro gran gesto al salvar a la niña nuevamente para luego morir asesinado. La idea del sacrificio se expresa cinematográficamente mucho mejor a través de las acciones que por medio de los discursos y es por eso que suele estar presente en las películas con héroes del cine norteamericano. No es extraño, por lo tanto, que esta segunda parte de *Las alas del deseo* sea mucho más liviana que la primera y que las escenas y las situaciones del film se asocien más con un estilo norteamericano.

Si bien en el cine esta clase de gestos suelen abundar, son pocas las películas donde realmente funcionan y logran transmitirse con fuerza al espectador. ¿Qué convierte a esos gestos en algo tan especial? Una de las respuestas sería que su monumentalidad en la pantalla es un reflejo de experiencias más cotidianas que pueden ir de lo invisible a lo más notorio pero siempre son importantes. Es necesario recordar que esos personajes toman siempre la decisión correcta en el momento correcto, salvando a alguien, diciendo la frase justa, venciendo los obstáculos y alcanzando la felicidad, no siempre para sí mismos pero consiguiendo lo que querían al comienzo. Allí podría decirse que termina su unión con la realidad, porque nosotros tardamos en tomar las decisiones, nos equivocamos, les fallamos a los demás y a nosotros mismos. También tenemos nuestros momentos heroicos y recibimos otros gestos notables que nos marcan más que cualquier film.

Entonces podemos terminar por entender que esos actos producen, aun en los finales tristes, la sensación de estar protegidos al rescatar algo que habita dentro nuestro y nos hace querer

seguir viviendo en un mundo donde Los Angeles es una ciudad en el estado de California y solo eso. Por eso no veo nada de malo en que Wenders o Spielberg nos alienten con películas a favor del bien, más allá de otras posibles lecturas de su cine.

No se trata necesariamente de "sacrificate por otro"; con algo mucho más pequeño se transmite lo mismo. La amistad entre Ed Wood y Bela Lugosi en el film de Tim Burton es un ejemplo. El viejo Bela tirándose al agua en una noche fría y luchando con un pulpo de goma para terminar un film de Wood y luego Ed escribiendo para Lugosi diálogos extra, son gestos de una grandeza absoluta. No es fácil creer en el bien, ni tampoco es necesario mostrar un mundo perfecto para desearlo.

A diferencia de las creencias religiosas, el cine no está aferrado a una doctrina y por lo tanto es mucho más confiable y accesible que cualquiera de ellas. Pero además, en el cine el bien puede estar representado por personajes ambiguos y al borde de ser malvados. En *La guerra de las galaxias* el personaje más atractivo era sin duda Han Solo; el compromiso final con sus amigos antes que con la causa hacía que su gesto se uniera al de Obi Wan para sintetizar dos actitudes complementarias: las que suponen la muerte del que las asume y las que marcan un punto de inflexión en la propia vida.

Quizá lo que ha perdurado en mí como espectador han sido estos gestos y la manera en que me han protegido. Un posible resumen de todo esto es la evolución de un personaje ambiguo y

también heroico: Ethan Edwards. En *Más corazón que odio* de John Ford, Ethan (John Wayne) busca durante todo el film a su sobrina (Natalie Wood), que ha sido capturada por los indios. Después de muchos años la encuentra pero lo que ha pasado en la vida de ambos hace que ese primer deseo de rescatarla sea ahora reemplazado por el de matarla. Hacia el final él la persigue y cuando parece que la va a asesinar, la toma en brazos y le dice: "Vámonos a casa, Debbie". La lleva hasta el que ahora será su nuevo hogar y se aleja; la puerta se cierra dejando a la familia adentro y a Ethan afuera, solo. Ese último plano del film, en el que vemos cerrarse la puerta desde el interior, es sin lugar a dudas el más profundo, bello y emotivo de todos los finales de la historia del cine. ■

Tiempo de gitano

por Gustavo J. Castagna



La voracidad cinéfila no surge solamente a partir de determinadas películas de la infancia. También la alimentan los miedos, los sueños, los ambientes en los que uno vivió, la televisión familiar, el colegio, las primeras amistades, el barrio. Y los cines de barrio.

Antes de la enfermedad cinéfila fue la televisión, con *Titanes en el ring*, *El capitán Piluso* y *Los Tres Chiflados*, tres miradas distintas donde se confundían Benito Durante, Piluso y la leche, y el piquete de ojos del furioso Moe. La televisión fue el paso anterior al primer viaje, el trascendente, el de las seis interminables cuerdas que mediaban entre mi casa y el National Palace. Entre la casa y el cine, estaba el colegio religioso. ¿Para qué ver películas nacionales si el viejo cine argentino estaba en el instituto religioso, reencarnado en *Y mañana serán hombres* y *Juvenilia*?

Golosinas y panchos. Aún tengo la maldita costumbre de anotar las películas que veo cada año. Revisando

viejos papeles, descubro que en el National —así, a secas— vi más de 150 películas entre los 14 y 15 años. Demasiadas, se dirá. La rápida huida del último padrenuestro me permitió, en el colegio y después, pasado el mediodía, entablar amistad con Eduardo Domínguez. Luego de comer, cada uno en su casa, volábamos al National. Veíamos films de terror y esperábamos ansiosos los miércoles de dos de la tarde a siete y media con tres películas en continuado.

Un triple programa inolvidable: *Siluetas de terror*, una historia con dos chicas perseguidas por un grupo de psicópatas; *Siete orquídeas manchadas de sangre*, un horror-spaghetti con Marisa Mell, y la tercera, la más impactante, se llamaba *Asustemos a Jessica hasta morir*. Hoy no sabría decir si era buena o si se trataba de un desastre. Pero triunfaban el Mal y los seres extraños que acosaban a Jessica corriéndola por el bosque. Recuerdo el vestido blanco de Jessica —una delgada actriz, seguramente inglesa—, sus gritos

desesperados, las súbitas apariciones de un grupo de gente indeseable y el suspenso de la película. Y el miedo. Y los gritos. Y la muerte por los sustos.

Narciso negro. Fue otro programa de televisión el desencadenante del miedo más atroz que podía tener un chico de 10 años. Narciso Ibáñez Menta me causaba pánico. Era la época en que el canal 9 exhibía *El hombre que volvió de la muerte*. Me asustaba como Jessica pero nadie me corría. Era la voz de Narciso. Temblaba con los avances del programa. Apagaba el televisor cuando aparecía Elmer Van Hess cubierto por su máscara (parecida a la que luego se vería en *Un fantasma en el paraíso* de De Palma). Nunca pude entender este tipo de miedo que me impidió ver la serie completa. Pero Narciso intimidaba. Su voz grave, la manera en que decía "¿Doctor Mortensen?", la forma en que retaba a su ayudante ("¡Abdul!") y las distintas maneras de vengarse de aquellos que lo habían perjudicado (Romualdo Quiroga, Silvia Montanari, Claudio Garúa Satur), hasta llegar al

enfrentamiento final con Oscar Ferrigno —que vi tiempo después en una reposición por canal 2—, fueron algunos de los terrores que me sacudieron por entonces. En aquel tiempo no sabía que Narciso había trabajado en cine, que había sido Almafuerte, que vivía mitad en Argentina y mitad en España y que antes había interpretado *El muñeco maldito* y *El fantasma de la ópera*, también para televisión. Para mí, Narciso era Elmer Van Hess. Y lo sigue siendo.

San Juan y Boedo. Uno va entrando en la adolescencia y viaja un poco más lejos.

Ya había pasado bastante tiempo desde *El libro de la selva* —el único Disney que recuerdo—, *Cupido motorizado*, *Sammy, la foca loca* y *Chitty, Chitty, Bang, Bang*, con Dick Van Dyke. Uno podía tomarse el colectivo y mandarse a San Juan y Boedo, zona de cines como el Los Andes, El Nilo y el Cuyo, hoy ocupada por pastores y supermercados. Montones de películas argentinas —las primeras de Olmedo & Porcel y Sarli & Bó (temas para otra nota)— nada tenían que hacer con *El día del chacal* (1973) de Fred Zinnemann. Era la época en que me gustaban las películas políticas basadas en casos reales. Y como yo no sabía quién había sido De Gaulle ni que alguna vez habían atentado contra su vida, el placer que me produjo la película fue mayúsculo. Quedé impresionado por el carácter obsesivo y la paciencia del personaje (interpretado por Edward Fox), empecinado en asesinar a ese tipo desagradable que mostraban las fotos. Y quedé sorprendido por el final —ya que desconocía la verdadera historia— y por eso me dio lástima cuando al *killer* lo matan a balazos antes de que consumara el asesinato. Si *El día del chacal* fue una de las películas de mi adolescencia (la vi más de una vez por ese entonces) debe haber sido por el fracaso de la misión y por la dignidad final del personaje, todo un caballero

hasta para relacionarse con las tres mujeres que aparecían en su vida. Y si de mujeres se trataba, el Cuyo anunciaba para un jueves el estreno simultáneo de *Natasha* (1974) de Eber Lobato. No recuerdo si la vi solo, pero me enamoré de Thelma Stefani. Creo que nunca entendí la película pero no me importaba. Thelma Stefani fue una mujer increíblemente hermosa que en *Natasha* lucía vestuario de los 70 —cuando andaba vestida—, que constantemente tenía sueños y pesadillas y que necesitaba de un psicoanalista para solucionar sus traumas. Hoy *Natasha* sería un film pop y lisérgico pero la cara, el cuerpo y la voz de Thelma Stefani, hasta su manera de agarrar un cigarrillo, fueron más que suficientes para metejonearme con ella.

Mi amigo el puma. Yo quería ser como Sandro. Odiaba las películas de Palito Ortega (y las sigo odiando) por su aspecto familiar y porque detestaba su voz y su futuro castrense. Tenía varios discos RCA de Sandro con seis o siete temas por lado y veía sus películas. En total fueron once, desde *Quiero llenarme de ti* (1969) hasta *Subí que te llevo* (1980), un inútil regreso después de cuatro años de ausencia. Las hubo y las habrá horribles (*Embrujo de amor*, *El deseo de vivir*), otras que no sé si las vi (*Destino de un capricho*) y otras que merecen una revisión (*Siempre te amaré*, *Operación Rosa Rosa*). Pero *Gitano* (1970) fue la mejor. La historia contaba la huida de “Gitano” (Sandro), luego de que su amigo, Ricardo (Ricardo Bauleo), matara al dueño de un parque de diversiones (Romualdo Quiroga). Era la típica historia del inocente que huye y que carga con el pasado de su padre, otro acusado sin culpa. Una historia de marginales —así se los trataba a los gitanos en el film—, que era todo un sufrimiento para Sandro, quien intentaba sobrevivir en un circo de Necochea donde se enamoraba de Silvina Rada. Pero, finalmente, el amor del barrio podía más y Soledad Silveyra

volvía a esperarlo a la salida del departamento de policía para abrazarlo y besarlo mientras se producía el clásico embotellamiento de tránsito. *Gitano* fue la mejor por varias escenas: Sandro vestido de payaso con dos kilos de maquillaje para que no lo reconozca la cana, Sandro corriendo y escapándose del barrio, Sandro acosado por su origen, Sandro entre la chica pobre y la chica rica. ¡Qué injusta era la vida! ¡Si Ricardo Bauleo había matado al guacho de Romualdo Quiroga! Pero todo era Sandro. Si hasta uno lo imitaba, se sabía las canciones de memoria y trataba de cantar como él (!). Pero había una escena extraña: un “racconto” de Sandro haciendo de su padre. Era rara, muy rara, no solo por cómo estaba filmada, sino por el mismo Sandro. La noche anterior al crimen, él se encuentra con un tipo que había sido amigo del viejo y que lo confunde con su padre, el viejo “Gitano”. Entonces Sandro le pregunta por su padre; corte abrupto y aparece Sandro, en un elemental “racconto”, personificando al viejo y cantando “La vida sigue igual” (uno de mis temas predilectos). Era Sandro pero tenía bigotes. Esta escena me sorprendió como un sueño irreplicable, donde se mezclaban el kitsch, el estribillo pegadizo de la canción, los colores chirriantes, la ropa de alquiler que llevaba Sandro y el bigote postizo. Nunca me gustó esta escena, tal vez porque una de mis canciones preferidas la cantaba un tipo con bigotes. Era y no era él. O era un bigote postizo. O un Sandro trucho.

Habían pasado muchos años cuando me reencontré con Sandro en el Cuyo. “Subí que te llevo”, le decía a María del Carmen Valenzuela mientras le mostraba su auto descapotable. A esa altura, yo tenía 20 años y ya no estaba para escuchar semejantes frases, o en todo caso, mi mirada ya era muy distinta.

Yo quería ser como Sandro, barrio puro, y no como Palito, destino de presidente. ■



PATROCINAN



TodoNoticias



MULTICANAL



INCAA



ND

NUEVA DIRECCION EN LA CULTURA



WULLICH AUDIO VIDEO



GoldStar LG Electronics

El futuro tiene sentido

ORGANIZAN



BABELONIA

Teatro General San Martín

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura

FADU-UBA
Area de Proyecto Comunicacional

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEO Y ARTES ELECTRONICAS

BUENOS AIRES - ARGENTINA

1 al 6 de octubre

Teatro General San Martín

Av. Corrientes 1530 Bs. As.

fiiv
1996

FOTO: MARC DESERRAINO - ESPECTACULO; COMUNICACION / DISEÑO GRAFICO: PABLO RADANELLI

Tensión y reconciliación

Un estudio de la filmografía del director cubano a cargo de Paulo Paranaguá, periodista e historiador brasileño, autor de Cinema na América Latina (L&PM, Porto Alegre, 1985), Le cinéma brésilien, Le cinéma cubain y Le cinéma mexicain (Centre Georges Pompidou, París, 1987, 1990 y 1992), y de los documentales Nelson Pereira dos Santos: portrait sentimental d'un cinéaste brésilien (1991) y L'énigme du désir: "El" de Luis Buñuel (1996), coautor de la Historia general del cine (Cátedra, Madrid, 1996).

por Paulo Antonio Paranaguá

A Mirta, con cariño

Tomás Gutiérrez Alea simbolizaba la independencia de espíritu, la exigencia artística y el humanismo en el cine cubano posrevolucionario.

Titón nació en 1928, así como el brasileño Nelson Pereira dos Santos, el colombiano Gabriel García Márquez y el argentino Ernesto Che Guevara. Fue pionero de un movimiento de renovación cinematográfica nacional, fue uno de los fundadores del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), sin limitarse a ese papel de precursor. Supo compenetrarse plenamente con los más jóvenes, asumir cierto protagonismo e incluso liderazgo: tuvo discípulos tan aventajados como Sara Gómez, Sergio Giral y Juan Carlos Tabío. Logró desarrollar una obra extensa: no todos los pioneros pudieron dar una continuidad semejante a sus primeros pasos.

Alea, Pereira dos Santos, García Márquez, así como el mejicano Manuel Barbachano Ponce, el argentino Fernando Birri y el chileno Lautaro Murúa, y los otros fundadores del ICAIC, Alfredo Guevara y Julio García Espinosa, tenían veinte años cuando se hizo *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948). La formación intelectual de esa generación es contemporánea del neorrealismo. El cine italiano de posguerra tuvo un impacto y una capacidad de deflagración en varios países que todavía no han sido debidamente estudiados. En América Latina, esa influencia es perceptible durante casi veinte años. Varios cineastas latinoamericanos muestran entonces una aspiración común, la de asimilar y trasponer la experiencia neorrealista a su propio entorno. La "generación de 1928" merecería ser llamada neorrealista. Desde luego, los puristas observarán que sería más apropiado hablar aquí de una generación del 48 o simplemente de la generación de posguerra. Pero como estamos hablando de Titón y no escribiendo un manual, valga la licencia.

La generación del 28 nace al mismo tiempo que el sonoro y es la primera compuesta por intelectuales, que deben su formación a la vez a las primeras cinematecas y cineclubes y a la asimilación de la literatura contemporánea. Antes el cine atraía a artesanos, bohemios y aventureros, a menudo completamente ajenos al quehacer intelectual de su época, en los mejores casos creadores intuitivos, en los peores meros ilustradores de la cultura académica de los manuales escolares, y en muchas ocasiones absolutamente dependientes del género chico, del teatro musical

y de las radionovelas. En cambio, la nueva generación crece en simbiosis con la efervescencia contemporánea en la cultura nacional.

Así, Tomás Gutiérrez Alea ha llevado a la pantalla *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), una de las principales obras de Fernando Ortiz, una referencia para varias generaciones de cubanos, un ensayista enciclopédico con una dimensión comparable al brasileño Gilberto Freyre o al mejicano Alfonso Reyes. La lectura de *El ingenio de Manuel Moreno Fraginals* (obra que se inscribe en la fecunda tradición inaugurada por Ortiz) le inspira *La última cena* (1976). Dos otros autores caribeños han sido adaptados por Alea: García Márquez (*Cartas del parque*, 1988) y el haitiano Jacques Roumain (*Cumbite*, 1964). El cineasta escribió sus guiones en colaboración con escritores contemporáneos (Edmundo Desnoes, Onélio Jorge Cardoso, Miguel Barnet [discípulo de Ortiz], Antonio Benítez Rojo, García Márquez, Senel Paz, Eliseo Alberto Diego) y trabajó asimismo con dramaturgos (José Triana, Vicente Revuelta, Tomás González, Osvaldo Dragún). Entre sus proyectos no filmados está la adaptación de obras de José Soler Puig, Alejo Carpentier y William Shakespeare, un argumento de Guillermo Cabrera Infante, aparte de la pieza *Weekend en Bahía* de Alberto Pedro sobre el reencuentro entre una joven exiliada y su ex novio en un suburbio de La Habana. Los estímulos y las complicidades fundamentales los encontró en la literatura y en el teatro, sectores que en Cuba accedieron a la modernidad antes que el cine. Titón comparte por lo menos una característica con el homosexual de *Fresa y chocolate* (1993): como Diego, está empapado de cultura cubana, su madurez es contemporánea no solo de la sociedad progresista Nuestro Tiempo (1951-1959), como se recuerda a menudo, sino también de las revistas *Orígenes* (1944-1956), dirigida por José Lezama Lima, y *Ciclón* (1955-1959), dirigida por José Rodríguez Feo.

La de 1928 es una generación intermedia, entre el viejo cine de los estudios tradicionales de Buenos Aires, Méjico y Río de Janeiro —el cine de géneros— y el nuevo cine de los sesenta. Gutiérrez Alea comparte con Pereira dos Santos un cierto "posibilismo", o sea, la búsqueda del cine posible en las circunstancias dadas, reacia a la impotencia y al culto romántico del "autor maldito" (algo de eso hay también en Buñuel, capaz de jugar al escondite con las convenciones estéticas y morales del cine mejicano). Lejos de resignarse con una cinematografía vegetativa y dependiente, el cubano busca una formación en Italia y luego acepta la experiencia profesional que le brinda Barbachano: *Cine-Revista* le sirve por su doble carácter de

noticiero y de sketches cómicos. Incluso elogia *Casta de roble* (Manuel Alonso, Cuba, 1953), a pesar de su “argumento melodramático arbitrario y mal construido” (1).

La generación del 28 es la primera que puede estudiar cine en las escuelas de Roma (fundada en 1936) y París (1944), en lugar de conformarse con ser autodidacta o aprender el oficio durante años como asistente en los estudios. Además del cine italiano de posguerra, modelo alternativo de producción y de expresión, Europa ofrece así modelos alternativos de formación para quienes aspiran a salir del círculo vicioso del mimetismo en relación con Hollywood. El Centro Sperimentale di Cinematografia es una buena caja de resonancia de los debates acerca del neorrealismo y por ello no sorprende que forme unos treinta latinoamericanos en la posguerra. Gutiérrez Alea coincide en Roma con García Espinosa, Birri, García Márquez y el cubano-dominicano Oscar Torres, sin olvidar a su amigo de juventud Néstor Almendros (con quien “dialoga” *Fresa y chocolate...* hasta cierto punto).

Pionera e intelectual, la generación del 28 no se limita a aplicar las lecciones del neorrealismo, sino que va a favorecer su superación (lo mismo podría decirse al fin y al cabo de Antonioni y Fellini). Por supuesto, esta generación intermedia contiene en sí misma, desde el origen, gérmenes que contradicen o se oponen al legado neorrealista. Paralelamente a la tendencia a la identificación, al despojamiento, al drama y al testimonio social, encontramos una tendencia hacia el distanciamiento, lo barroco, el humor y lo lúdico, tanto en los géneros que prolongan su vigencia, como en Luis Buñuel y Leopoldo Torre Nilsson, las dos principales figuras de la transición entre lo viejo y lo nuevo durante la década del cincuenta.

Tomás Gutiérrez Alea abrió varios caminos. Dirigió la primera película estrenada por el ICAIC, *Historias de la revolución* (1960). Desde entonces evitó la glorificación épica, privilegió la mezcla de sentimientos y los matices, logró expresarse con una contenida emoción humanística. Fue el cronista más sensible y crítico del socialismo castrista, desde *Las doce sillas* (1962) hasta *Guantánamera* (1995). Fue un opositor de la burocracia, la enfermedad senil del comunismo, desde *La muerte de un burócrata* (1966) hasta su último film. Fue quien presentó en forma más aguda los dilemas de la intelectualidad frente al cambio revolucionario, en *Memorias del subdesarrollo* (1968). Fue uno de los primeros en enfrentar el “machismo-leninismo”, un rasgo afectivo y social que tiene en el patriarcado y el paternalismo su dimensión política (*Hasta cierto punto*, 1983). Fue el primero en denunciar en pantalla grande en la misma Cuba la discriminación hacia los homosexuales, como síntoma de una intolerancia general (*Fresa y chocolate*). Buscó en la historia las claves para entender los derroteros contemporáneos (*Una pelea cubana contra los demonios, La última cena*). Sugirió la posibilidad de una regresión, a contra mano de la creencia en el progreso ineluctable de la humanidad (*Los sobrevivientes*, 1978).

Memorias del subdesarrollo cruza el Rubicón de los códigos hasta entonces vigentes en Hollywood y en Europa, en Occidente y Oriente, en el Norte y en el Sur, e impone la suprema libertad de la heterogeneidad. *Memorias del subdesarrollo* permanece como un paradigma formal e ideológico, una legitimación de la heterodoxia, no solo para los demás cineastas cubanos, sino para el mismo Gutiérrez Alea, que incubaba durante mucho tiempo el proyecto de volver a escribir una película con Edmundo Desnoes.

Los timoratos frente a la ambigüedad, la complejidad, la heterogeneidad y la heterodoxia, insisten en calificar a Sergio —el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*— de intelectual burgués, atribuyéndole al adjetivo capacidades mágicas de distanciamiento para evitar el vértigo de la identificación con el sustantivo. Por su origen, puede ser. Pero por su situación, Sergio es un patriota que se queda en la isla en lugar de irse y rechaza a los contrarrevolucionarios (los mercenarios de Playa



Memorias del subdesarrollo

Girón). Es por lo tanto un intelectual prototípico, adicto a las dudas y especulaciones, como otros personajes de Gutiérrez Alea: los que les gusta el helado de fresa y el de chocolate o los que discuten un guión en *Hasta cierto punto*. Sergio (Sergio Corrieri) pasa por sucesivas reencarnaciones y transformaciones: el Juan Contreras de *Una pelea cubana contra los demonios* (Raúl Pomares), el “maestro de azúcar” don Gaspar de *La última cena* (José Antonio Rodríguez), el lúcido Julio de *Los sobrevivientes* (Vicente Revuelta) e incluso, en clave todavía más irónica, el escribano de *Cartas del parque* (Victor Laplace). Quizá la multiplicidad de curas en las películas de Titón sea una forma de exorcizar su parentesco con los intelectuales, en su mayoría identificables con el bajo clero de épocas remotas, oscilantes entre el dogma y la herejía.

Ni sociológico ni dramáticamente esos personajes tienen nada que ver con el “héroe positivo” del realismo socialista. En este terreno, Alea jamás cultivó la ambigüedad. Titón fue uno de los protagonistas de la lucha del ICAIC (y dentro del ICAIC) contra el realismo socialista, desde *Las doce sillas* y *La muerte de un burócrata*, hasta *Fresa y chocolate*, pasando por su principal contribución teórica, *Dialéctica del espectador* (1982). Su puja contra la burocracia y el oportunismo socialistas la retomaron las películas de Manuel Octavio Gómez, Sergio Giral, Juan Carlos Tabío, Rolando Díaz, Humberto Solás, Enrique Colina, Daniel Díaz Torres y la “generación” ulterior de Gerardo Chijona, *Mujer transparente* (1990), Fernando Pérez o Lorenzo Regalado.

Sergio me recuerda a Macunaíma, el “héroe sin carácter”, al que la adjetivación clasista le resulta estrecha y reductora. Perezoso, como el personaje de la novela de Mario de Andrade (1928) y de la película de Joaquim Pedro de Andrade (1969), hubiera podido adscribirse al “derecho a la pereza” teorizado por Paul Lafargue, el yerno de Marx... nacido en Santiago de Cuba. A través de su personaje, Titón trata de acercarse al carácter del cubano, así como Mario de Andrade buscó definir el carácter nacional del brasileño, en oposición a otros compatriotas escritores de su

época, más aristocráticos o idealistas, que subrayaron su "tristeza" (Paulo Prado) o su "cordialidad" (Sergio Buarque de Holanda). En esa búsqueda de la identidad, a la vez individual y colectiva, el cineasta trató de "desregionalizar" a su protagonista, confiriéndole una dimensión nacional e incluso internacional (de forma análoga a Mario de Andrade en su novela, que procede a través del sincretismo). Sergio habla sobre el subdesarrollo y no sobre el socialismo castrista, extendiendo así el alcance de sus reflexiones hacia aspectos familiares a los espectadores de toda América Latina. El relato de *Memorias del subdesarrollo*, construido a partir del punto de vista y del discurso de Sergio, está relacionado con documentales cubanos de Sarita Gómez y Nicolás Guillén Landrián (amigos de TGA) que en la misma época adoptan una narración íntima, conjugada en la primera persona.

Tanta sorpresa y resquemor ha provocado la puesta en escena de un intelectual, que se ha visto desplazada a la condición de mero subtema la importantísima cuestión que realmente ocupa al protagonista y a la película: su atribulada relación con las mujeres, o sea, con los principales papeles secundarios de *Memorias del subdesarrollo*. Laura, Noemí, Elena y Hanna prácticamente estructuran la narración. Pablo, en cambio, es una especie de alter ego de Sergio: el diálogo de ambos es la mera yuxtaposición dialéctica de las dos caras de su monólogo interior. Ese magno tema de las relaciones entre los sexos reaparece por lo menos en *Una pelea cubana contra los demonios*, *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974, terminada por Titón), *Hasta cierto punto*, *Cartas del parque*, *Contigo en la distancia* (1991), *Fresa y chocolate*, *Guantanamo*, sin olvidar que la familia está igualmente presente en *Cumbite*, *La muerte de un burócrata* y *Los sobrevivientes*. La familia y las relaciones afectivas concentran determinadas contradicciones, tales como la persistencia de las mentalidades más allá de la evolución social.

Desde *Las doce sillas* hasta *Fresa y chocolate*, el cineasta ha subrayado constantemente el peso del pasado sobre el presente: *Memorias del subdesarrollo* es significativa a ese respecto desde su mismo título. No deja de ser sintomático también que las películas consideradas más contemporáneas del autor, *Memorias...* y *Fresa y chocolate*, se sitúan con cierto desfase en relación con el presente, sin por ello comprometer en lo más mínimo su actualidad: la primera, seis años antes de su estreno, puesto que culmina con la crisis de octubre (1962); la segunda, catorce años antes, puesto que los estudiantes asisten a la caída de Somoza (1979), en una corta escena destinada única y exclusivamente a ubicar la acción en una coyuntura pasada (hecho que habría quizá que atribuirlo también al "posibilismo"). Asimismo, el film "histórico" sufre en manos de Alea procedimientos que neutralizan el ilusionismo del género, ya sea la alegoría (*Una pelea cubana contra los demonios*), la teatralización (*La última cena*) o la romantización irónica (*Cartas del parque*). Tales procedimientos requieren distintas formas de complicidad del espectador, aumentan su participación y por lo tanto favorecen las analogías contemporáneas. *Una pelea...* (ubicada 300 años antes del triunfo de la Revolución Cubana) es quizá la más transparente en su dimensión metafórica, remitiendo incluso a una de las panaceas coyunturales que el castrismo tomó del maoísmo, al exorcizar los pecados urbanos promoviendo una vuelta al campo (el cura pretende trasladar la villa tierra adentro, precisamente para preservar al dogma de la heterodoxia). Pero *La última cena* no es menos cáustica al cuestionar la "doble moral" y la duplicidad, tanto del catolicismo como de cualquier otra capilla ideológica. En las últimas películas, Buñuel también apuntaba por partida doble al cristianismo y al dogmatismo materialista. En ese sentido, *La última cena* es entrañablemente buñueliana, independientemente de la analogía de imágenes aisladas, como el lavatorio de *El* (1953) y la cena de *Viridiana* (1960). La reflexión de *La última cena* sobre discurso y poder, ideología y opresión, rito y ética, es de una absoluta actualidad. Cuando el

beato Conde pierde el control y vocifera "¡Aquí no sucederá lo mismo que en Santo Domingo!", refiriéndose a la sublevación de esclavos, el jesuita Fidel Castro hubiera podido pronunciar las mismas palabras, refiriéndose a la intervención militar de 1965 en la isla vecina. Sin embargo, la suprema jugarreta con los viejos esquemas de la historia, incluso con las categorías heredadas del marxismo, es la involución de *Los sobrevivientes*: proyectada quince años después de su estreno, en pleno "período especial", esa variante "socialista" de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), adquiere el aspecto de un bumerang.

Virgilio Piñera, escritor al que no se refiere Senel Paz a pesar de haber sido uno de los homosexuales detenidos, víctimas de la intolerancia, siguió escribiendo igual antes y después del triunfo de la Revolución. Piñera sabía muy bien que las mentalidades de los cubanos no cambiaron de la noche a la mañana. Valga un ejemplo, presente en la obra del escritor: la intromisión avasalladora en la vida ajena, versión caribeña de la promiscuidad mediterránea. Ya en los cuarenta, la cantante Rita Montaner había popularizado la composición de Juan Bruno Tarraza *La chismosa*, al punto de adoptarle el estribillo para su personaje radiofónico La Única ("Mejor que me calle, que no diga nada..."). El chismoso entrometido y prejuicioso de ayer, encarnación persecutoria sufrida por los personajes de Piñera, puede ser el "cederista" ejemplar de hoy o el neofascista de mañana (las brigadas de acción rápida surgidas en los años noventa). Los CDR (Comités de Defensa de la Revolución) están omnipresentes en la forma de un ojo que espía en *Fresa y chocolate*, desde el prólogo en la posada que identifica el voyeurismo con un cartel de propaganda, hasta el cuadrito que Diego mantiene pegado a la puerta de su guarida, para no olvidar en que sociedad vive. Cuando Diego envía sus cartas, descubre un panel con la siguiente frase de Martí: "Los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes" (intuyo que este tipo de consigna horrorizaba y empujaba a escribir a Virgilio Piñera, auténtico Kafka isleño). Desde *La muerte de un burócrata*, Gutiérrez Alea ha mostrado repetidas veces que el uniforme o el carnet no hacen el revolucionario, así como el hábito no hace el monje.

El cineasta se preciaba de no haber adherido jamás al Partido Socialista Popular, denominación adoptada por la dirección local, más browderiana que el mismísimo Earl Browder, versión soft del estalinismo norteamericano en plena euforia de colaboración de clases contra el nazismo (Batista tuvo ministros del PSP). Alea tampoco entró al partido único formado después, a través de sucesivas crisis. Cuando una reforma del ICAIC desembocó en el reagrupamiento de los cineastas en tres núcleos de creación (1987), apenas uno de ellos, el de Manolito Pérez, estaba dirigido por un militante del partido (los otros estaban a cargo de Humberto Solás y Gutiérrez Alea). Titón pertenece a la generación política del Che Guevara, alejada de la ortodoxia estalinista.

Alea conoció el secuestro del cortometraje neorrealista *El Mégano* (1955) por la policía de Batista y luego tuvo que esforzarse por ampliar el margen de libertad de expresión consentido por el régimen castrista. *Memorias del subdesarrollo* significó una lucha cuyos ecos todavía se leen en *Dialéctica del espectador*. Pero si el estreno pudo hacerse, acompañado de debates públicos en las salas, los cineastas enfrentaron enseguida el peor período de la cultura cubana bajo el socialismo. Humberto Solás no tuvo la misma suerte con una obra que es a la vez la prolongación contemporánea de *Lucía* (1968) y una versión personal de *Memorias...: Un día de noviembre* (1972) estuvo archivada varios años, ocurriendo lo mismo con películas de Sarita Gómez, Sergio Giral y otros —prueba fehaciente de que ni siquiera el ICAIC, con toda su autonomía y prestigio, cumplió con la consigna del propio Fidel Castro, "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada" (*Palabras a los intelectuales*, 1961). El peso inhibitorio de esas medidas tardaría



La última cena

más de diez años en despegarse. Hasta cierto punto contribuyó a ello. Sin embargo, la curva estadística muestra hasta qué punto la consagración de *Memorias...* resultó ambigua: si en la década del sesenta Titón dirige cinco largometrajes, en la del setenta dirige tres, en la del ochenta apenas dos y en la del noventa otros dos, mientras sumaba más de veinte proyectos no realizados en los últimos treinta y cinco años.

A pesar de la confesada admiración por el "slapstick", el homenaje de *La muerte de un burócrata* a los maestros de la comedia hollywoodense y la dedicatoria a Luis Buñuel, el humor es uno de los más auténticos rasgos de cubanía de Tomás Gutiérrez Alea. Con frecuencia se olvida que su primer mérito, durante los años iniciales del ICAIC, fue justamente el de legitimar el género cómico a partir de *Las doce sillas*. Ese rasgo lo comparte desde luego con Julio García Espinosa (*Cuba baila*, 1960; *Aventuras de Juan Quinquín*, 1967) y con varios de sus discípulos: Fausto Canel (*Papeles son papeles*, 1966, está basada en una idea de TGA), Juan Carlos Tabío (*Se permuta*, 1983, también es una idea de TGA), Rolando Díaz, Enrique Colina. La comedia fue todavía más importante en la década del ochenta, después de *Hasta cierto punto*, cuando el ICAIC trató de reconciliarse con la contemporaneidad. La crisis política provocada a raíz del estreno de *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991) probó a los escépticos que aún dudaban de ello el carácter explosivo de las comedias de Tabío y Rolando Díaz, en resonancia con los problemas de actualidad en la isla. El humor caracteriza por lo menos a siete de los doce largometrajes de Titón (*Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo*, *Los sobrevivientes*, *Cartas del parque*, *Fresa y chocolate*, *Guantanamera*) e irrumpe incluso en otros (*La última cena*, *Hasta cierto punto*). Al menos desde *Indagación del choteo* (conferencia de Jorge Mañach pronunciada en 1928), se discute en Cuba acerca del vicio y la

virtud del corrosivo humor local: los cineastas optaron por su potencial subversivo. El humorismo es un humanismo, aunque a veces sea sinónimo de radicalismo o anarquismo, mientras la falta de humor es siempre síntoma de esclerosis, dogmatismo y extremismo.

Gutiérrez Alea ha explicado su reconciliación con el melodrama —así sea un melodrama "contenido" (2)— por la necesidad de deshacerse durante algún tiempo de la abrumadora responsabilidad del intelectual comprometido en una sociedad que vive el síndrome permanente de la isla sitiada. Alea constata la persistencia de ese género en la memoria popular, reactivada por los mecanismos de la telenovela latinoamericana contemporánea, heredera del folletín y del radioteatro. La reconciliación con el melodrama se inserta en la reconciliación con el espectáculo, teorizada por el cineasta en *Dialéctica del espectador*.

Titón ha dedicado buena parte de su obra a rescatar las raíces africanas de Cuba, país marcado por la esclavitud y el régimen de explotación de la plantación. *De cierta manera* en un ámbito contemporáneo y *La última cena* desde la óptica histórica entroncan a la vez con la investigación antropológica de Fernando Ortiz y con la incorporación del negrismo por la vanguardia literaria y musical cubana encarnada por Nicolás Guillén y Ernesto Lecuona (una de las principales referencias melódicas de *Fresa y chocolate*). A partir de la consigna historicista de los "100 años de lucha" adoptada por el ICAIC a finales de los sesenta, Titón contribuyó a legitimar la serie de "negro-metrajés" (según una fórmula del "choteo" local), en la que se luciría su discípulo Sergio Giral. Pero no hay que olvidar el emblemático prólogo de *Memorias del subdesarrollo* —recuerdo de la conflictiva herencia afrocubana— más personal sin duda que *Cumbite*.

Guantanamera, testamento de un cineasta que se sabía condenado por la enfermedad, resume sus últimas inquietudes. El film reafirma su compromiso con la contemporaneidad, se inserta entre el conflictivo presente del "periodo especial" (el eufemismo castrista para la crisis precipitada por el derrumbe del estalinismo en el Este europeo) y la preocupación con el futuro. Entre *La muerte de un burócrata* y *Guantanamera* hay algo más que autorreferencias en clave de humor negro a los ritos funerarios y a la burocracia. El hermoso papel diseñado para Mirta Ibarra (esposa de Titón) transforma el prototípico intelectual de antaño, acallado por los esquemas imperantes, en una mujer todavía capaz de retomar la vida entre sus manos. Frente a la numantina consigna de "socialismo o muerte" y la vieja ideología del sacrificio, el cineasta opta por el derecho a la vida, por el derecho de la juventud a abrirse paso. Contra el oportunismo teórico, la mediocridad de los privilegios y la herencia del "machismo-leninismo", se forma una nueva pareja que añora el afecto... y la dialéctica. La muerte acecha bajo la forma de una niña, vestida a la manera del diablo en *Simón del desierto* (1964). Otra imagen de esa pequeña obra maestra de Buñuel asoma en el desenlace de *Guantanamera*: el burócrata en lo alto de una columna, triste, solitario y final.

La heterogeneidad y la heterodoxia, el legado de la obra de Alea, no son producto de una opción a priori, de una postura vanguardista o rupturista. En lo formal, su iniciación musical puede haberlo inducido en esa dirección. Pero pareciera resultar más bien de una serie de tensiones intrínsecas a su personalidad creativa, así como a su contexto. Tensión entre lo cubano y lo universal, presente desde su formación intelectual, acentuada por el hecho de que las influencias cinematográficas eran necesariamente exógenas (los cómicos norteamericanos, el neorealismo italiano, Buñuel), habida cuenta de la pobre tradición local. Esa tensión, lejos de desaparecer con el ICAIC, encuentra su máxima expresión en aquellos que pretenden dialogar a la vez con la Revolución Cubana en curso y con el cine contemporáneo.

La segunda tensión, variable según las películas, se produce entre los polos formados por lo cerebral y lo vital (en algunos casos, entre lo racional y lo sensual, entre lo social y lo afectivo, que no siempre se funden en la solidaridad y la fraternidad ansiadas). Al segundo polo pertenecen el humor y el amor, al primero corresponden la reflexión, la argumentación, el discurso, la cultura y la inserción en la historia. Los mejores portavoces del cineasta, Sergio y Diego, ejemplifican esa tensión (que está presente también en films de Sarita Gómez y Sergio Giral). *Cartas del parque* y *Contigo en la distancia* son un intento de descargar esa tensión.

La tercera tensión resulta del contexto en que se desarrolla la obra y de la aguda conciencia de ciertas contradicciones que tiene su autor; es una tensión social, clasista, entre la parte intelectual y la parte proletaria del proceso revolucionario. Justamente, Titón rechaza la evacuación de la cuestión y las respuestas simplistas que se plantean en esferas partidarias (la desintegración de la pequeña burguesía o la supuesta fusión en un magma populista). La tensión entre lo cubano y lo foráneo se superpone y a veces se opone a la contradicción clasista. Sergio y Diego las encarnan con matices distintos. Sergio es un hombre culto, ambivalente hacia los modelos importados. Por una parte, identifica la cultura con el aporte europeo. Por otro lado, rechaza los comportamientos miméticos y enajenados de su esposa. Diego concilia el orgullo por la cultura cubana y el aprecio por lo que viene de afuera: muy significativo del influjo europeo resulta el irónico diálogo con el ingenuo David acerca de sus respectivos orígenes étnicos. Sergio tampoco acepta la relación unilateral de Hemingway hacia la isla. La discusión entre lo auténtico y lo postizo, entre lo

nacional y lo importado es parte de la reflexión del personaje; esa problemática está integrada a la narración y a la textura de la película, y se refleja incluso en la elección de la música (composiciones clásicas europeas y melodías afrocubanas). Por supuesto, la problemática se presenta en forma exacerbada, radicalizada, a veces simplificada por la disyuntiva política del proceso revolucionario enfrentado a las amenazas del imperio. Ese enfrentamiento simboliza y deforma al mismo tiempo la polarización entre Cuba y el resto del mundo, interiorizada por Sergio.

Memorias del subdesarrollo discute a su manera el gran tema de la obra de Alejo Carpentier, la relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre Europa y América. Pero Sergio no comparte el lirismo de Carpentier, su deslumbramiento hacia lo "real maravilloso", él es mucho menos optimista, no idealiza para nada el subdesarrollo. Edmundo Desnoes explicita esa diferencia en su novela al referirse irónicamente a Carpentier diciendo que no está mal como cronista de nuestra barbarie latinoamericana... Al elegir esa expresión Desnoes recuerda la disyuntiva decimonónica de Sarmiento (civilización o barbarie) y se inserta en una tradición, prolongando la discusión.

Frente al subdesarrollo como característica intrínseca de su entorno, Sergio expresa la siguiente duda: ¿será capaz la aceleración de la historia de sacar a la isla de su círculo vicioso? El aislamiento afectivo de Sergio reproduce a nivel existencial una problemática similar, como si las múltiples significaciones del film recubrieran círculos concéntricos: Sergio trata de educar, cultivar y "civilizar" a Laura y luego a Elena. Su relación con mujeres socialmente más modestas está condenada a sucesivos fracasos. Las diferencias sociales, las diferencias de cultura, no las supera el afecto, ni la sensualidad, así como las diferencias heredadas no desaparecen de la noche a la mañana con la revolución.

Asimismo, en *Hasta cierto punto* lo que fracasa no es solo la relación entre un hombre y una mujer, que remitiría a la cuestión del machismo. El obstáculo infranqueable termina siendo social, cultural. La película está estructurada en función del contraste persistente entre el ambiente del puerto y el de los intelectuales, entre la asamblea de los trabajadores y el estreno de gala de los artistas, entre la discusión colectiva de los obreros y la conversación entre el director y el guionista, entre las cómodas casas en que ambos viven y la modesta residencia de Lina, entre las entrevistas en video y el film que proyectan los personajes o al que estamos asistiendo. Lina (Mirta Ibarra) extraña el restaurante y el hotel, de la misma manera que Oscar (Oscar Alvarez) se siente desplazado en el baile popular. La bahía separa dos espacios distintos, dos mundos diferentes, que solo comunican... *Hasta cierto punto*. No hasta el punto de fundirse en una nueva pareja armónica y equilibrada.

La contradicción del cineasta parece radicar justamente en el conflicto entre la voluntad y la realidad, entre lo racional y lo inconsciente. No comparte el optimismo del positivismo del siglo XIX y de la vulgata marxista del siglo XX, la creencia en el progreso a través de la experiencia pedagógica. Su desconfianza remonta aun más lejos, puesto que *La última cena* no se limita a denunciar la falsedad de la catequesis y la enseñanza por encima de las diferencias raciales y sociales, sino que sugiere incluso la imposibilidad del mero diálogo. Y sin embargo, por vocación, por naturaleza, por compromiso, por lo que sea, este cineasta ejercita la lucidez, para él el intelectual no puede conformarse con el escepticismo, el fatalismo, la impotencia, el pesimismo.

En *Fresa y chocolate* también coexisten la diferencia cultural y social, aunque esta resulte más velada. David es un campesino que estudia en La Habana gracias a una beca. Su compromiso político responde a los esquemas importados que caracterizaron

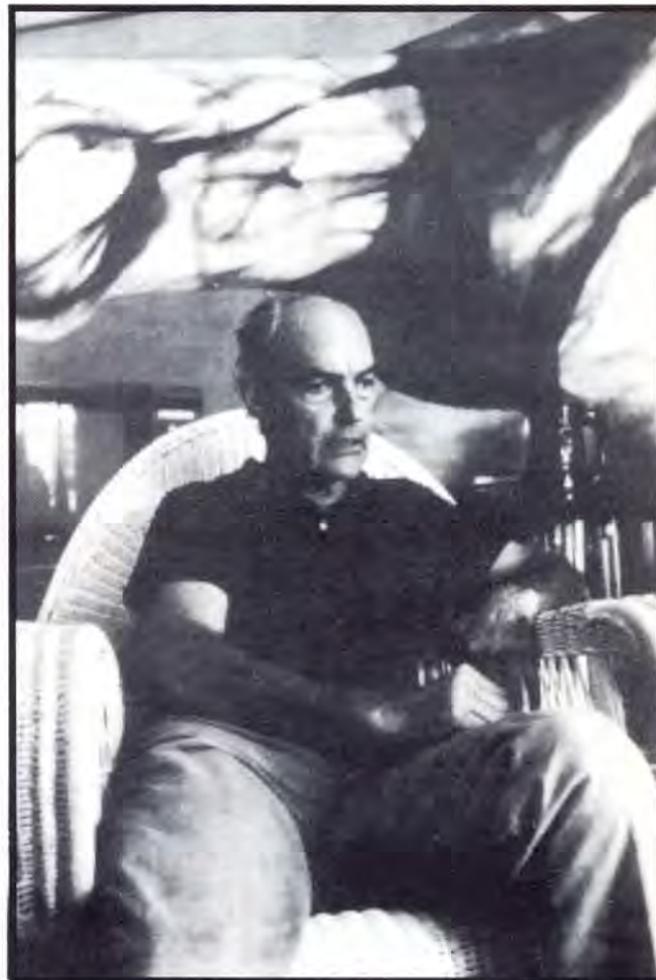
la institucionalización de Cuba en los años setenta. Diego, en cambio, representa la tradición isleña, encarna una herencia, típica de la clase media habanera. La diferencia de origen de ambos personajes plantea en forma muy aguda la relación entre lo heredado y lo aprendido, entre lo innato y lo adquirido, confiriendo una nueva dimensión a la discusión entre cultura nacional e importada, entre lo cubano y lo universal. En *La última cena*, frente al cura y sus dogmas, don Gaspar afirma que “se nace o no se nace maestro de azúcar”. *Fresa y chocolate* es más optimista que *Memorias del subdesarrollo*, Diego ejerce su tutoría sobre David con mayor éxito que Sergio.

Cabe preguntarse si en el subconsciente del cineasta no habrá hecho mella la lectura del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz (3). Recuérdese, de paso, su cortometraje *El arte del tabaco* (1974) y las minuciosas explicaciones y descripciones del ingenio azucarero en *La última cena*. En su inventario del Yin y el Yang isleños, el varón moreno y la hembra blanconaza, don Fernando contrasta “alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, calorías de vida y humaredas de fantasía, indistinción vulgarota y anónima desde la cuna e individualidad aristocrática y de marca en todo el mundo, medicina y magia, realidad y engaño, virtud y vicio”, palabras que bien pueden aplicarse a las disyuntivas de los personajes y de la obra de Gutiérrez Alea.

“Cubanidad y extranjería” caracterizan respectivamente al tabaco y al azúcar, así como a la misma cultura de la isla. Y sin embargo “el azúcar es siempre arraigo”, mientras “el tabaco es traslaticio”. ¿Acaso la frase “el tabaco nace, el azúcar se hace” no resume la diferencia entre lo innato y lo adquirido? ¿Acaso no se aplica a la cultura lo que don Fernando escribe acerca del primero: “el tabaco es innecesario para el ser humano y el azúcar es indispensable para su organismo. Sin embargo, el superfluo tabaco llega a motivar un vicio que atormenta si no se satisface, y el necesario azúcar se resigna con menor dificultad a eludir su presencia”? También se puede decir que en la cultura “la uniformidad nunca se tuvo ni se tendrá”, sino más bien “infinito polimorfismo”.

¿Acaso la tensión entre el intelectual y el proletario no equivale a la del “cultivo de intensidad y cultivo de extensión, trabajo de pocos y tarea de muchos, [...] artesanía y peonaje, manos y brazos, hombres y máquinas, finura y tosquedad”? ¿Acaso al primero no lo caracteriza también “el irreductible individualismo del tabaco”, mientras el otro “es siempre masa”? ¿Cómo interpretar la siguiente disquisición a la luz de la experiencia contemporánea: “en el azúcar no hay rebeldía ni desafío, ni resquemor insatisfecho, ni suspicacia cavilosa, sino goce humilde, callado, tranquilo y aquietador. El tabaco es audacia soñadora e individualista hasta la anarquía. El azúcar es prudencia pragmática y socialmente integrativa. El tabaco es atrevido como una blasfemia, el azúcar es humilde como una oración”? ¿Acaso no tienen resonancia actual incluso las tendencias políticas detectadas por Ortiz: “en la producción del tabaco predomina la inteligencia; ya hemos dicho que el tabaco es liberal cuando no revolucionario. En la producción del azúcar prevalece la fuerza; ya se sabe que es conservadora cuando no absolutista”?

Sin embargo, Fernando Ortiz advierte sabiamente: “si el azúcar y el tabaco tienen contrastes, jamás tuvieron conflictos entre sí”. Las diferencias y contradicciones de una sociedad son señales de vitalidad, así como las tensiones del individuo alimentan su personalidad. Ni las unas ni las otras se resuelven por la eliminación maniquea de uno de los polos. El final abierto de *Memorias del subdesarrollo* transfiere la perplejidad del narrador al espectador y lo estimula a prolongar la reflexión por su cuenta. El desenlace de *Fresa y chocolate* superpone la



Tomás Gutiérrez Alea

separación y el abrazo de los dos amigos: la transferencia se produce entre los personajes, el final es optimista, a pesar de todo, puesto que apunta a una reconciliación entre los cubanos.

Quizás entre esas dos películas haya mucho más que las obvias diferencias estilísticas y temáticas. En ambos casos la concentración en un apartamento alterna con el descubrimiento de La Habana, el universo interior de los protagonistas alterna con el mundo exterior. Los personajes comparten pretensiones literarias y mantienen entre sí una relación pedagógica. *Fresa y chocolate* repite el desencuentro en una librería y hasta menciona a Hemingway, que ocupa un lugar destacado en *Memorias del subdesarrollo*. Tantas resonancias esbozan una parábola.

En la dramaturgia humanista, dialéctica y no maniquea de Tomás Gutiérrez Alea, los conflictos no se niegan ni desaparecen, sino que se transforman y alimentan un movimiento permanente. A la manera de su maestro Buñuel, los contrarios coexisten y se superponen como camadas geológicas, vivencias en la memoria y rasgos del inconsciente. En el cine del amigo Titón, quizá lo que se insinúa como figura en el tapiz sea la reconciliación del cubano consigo mismo. ■

- (1) *Nuestro Tiempo*, año 1, Nº 2, La Habana, noviembre de 1954, p. 7 (reproducido por Ricardo Hernández Otero, *Revista Nuestro Tiempo*, editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 31-32).
- (2) José Antonio Evora, *Tomás Gutiérrez Alea*, Festival de Cine de Huesca, 1994, p. 97.
- (3) Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978 (la edición original es de 1940). ■

por Tomás Abraham

Hay tres preocupaciones que inquietan a los argentinos. Una es la economía, la otra el fútbol y la tercera la televisión. Con estas tres cosas nos preocupamos, discutimos y nos distraemos. La economía comienza en los titulares de los diarios, en los sueldos que se cobran, en los sueldos que se pagan, en los productos que no se venden, en los discursos del poder, y en el ejercicio intelectual más sofisticado de nuestra cultura. El fútbol, de más está decir, es nuestra manía más querida, aquello que aún llena los recreos de la secundaria, los espacios de las oficinas y el tiempo de las familias. Finalmente, la televisión es la mayor fuente de información sobre lo que nos pasa como miembros de una comunidad, además de ser la principal escalera a la fama para modelos y periodistas.

Todo aquel que quiera insertarse en la Argentina de hoy difícilmente pueda hacerlo sin participar de cualquiera de estas tres instancias; se dirá más taxativamente aun: no hay posibilidad de sociabilidad en nuestro país sin recibir y transmitir datos y comentarios sobre economía, fútbol y televisión.

Aquel que quiera un destino mejor puede irse al campo, hacer la de Bouvard y Pécuchet, alquilarse una chacrita en Capilla del Monte, juntar tres sueldos mínimos por mes, y leer *Los Buddenbrook* de Thomas Mann mientras rascamos la cabeza de nuestro pastor alemán y miramos pastar las vacas del vecino. ¿Pero quién puede vivir alejado de sus compatriotas enfrascado en su exilio interior?

¿Cuál es la razón por la que los argentinos tenemos tan pocos y repetidos temas de conversación? Vale más lo de repetidos que lo de pocos ya que hablamos mucho, siempre lo hemos hecho; lo hacemos con iracundia, altisonancia, y una no siempre agradable combinación de rencor y torpeza. Pero hablamos, y comentamos, y sabemos, y opinamos: de fútbol, televisión y economía.

Por eso, luego de despedirme de *El Amante*, y por el amor que me han profesado sus editorialistas, me acojo en una nueva bienvenida al mundo del espectáculo, en este caso, la televisión. Comencemos por el programa *Memoria* del ya perfilado Chiche Gelblung, y digo ya perfilado porque encontré el tono definitivo de lo que quiere hacer en consonancia con la visión cultural del dueño de su canal. Vi el programa dedicado a recientes casos de lo que titula ZOOFILIA, o cambiando el titulazo por si el televidente aún no picó el anzuelo, LA NUEVA PORNOGRAFIA MUSICAL, o para dar el zarpazo final: MUSICA BAILANTERA EN EL PREESCOLAR. El panel de comentaristas estaba compuesto por Jorge Rial, Rubén Orlando, Pipo Pescador, algunas hermosísimas maestras de jardín, dos modelos, una sexóloga, y el estimadísimo profesor de historia del arte, el de lejos mejor profesor que tuve en la escuela secundaria, el siempre joven pero ya viejo, el actual vicerrector del Colegio Nacional Buenos Aires, mi siempre recordado profesor Francisco Azamor.

Como en la mayor parte de la programación de opinión de la televisión, todo se hace en serio y todo se hace en joda. En realidad, el esfuerzo mayor está en no tentarse, contener la risa y ponerse a la altura de las circunstancias. Sublimar. Eso se vio en el siempre tan chiquilín Rial, que comenzó en serio,



se mostró seriamente preocupado de que en los colegios los niños ya no escucharan y entonaran “Manuelita vivía en Pehuajó” o “Había una vaca en la quebrada de Humahuaca” o “Ya se murió el burro que llevaba la vinagre” o “Dios hizo la vaca que nos da la leche” o “En la calle del ga del gato que pes ca allí”, o “Saben saben lo que hizo el valiente

mono liso”, o “La mona Jacinta se ha puesto una cinta” o “Un delfín que toca el violín” o “Sapo de la noche” o “Gallo negro gallo negro” o “My bonny lies over the ocean”... en suma, que los chicos ya no cantan estas cosas en los colegios sino una serie de canciones que también tratan de animales domésticos pero envueltos en una relación no tan sentimental como inefablemente audaz. Canciones que hablan de una ovejita de largas pestañas que le da alegría a nuestro ganso, una vaquita sumisa y devota que se entretiene con nuestro peludo, y Jorge Rial convidado a opinar sobre este fenómeno en el que pequeños argentinos abanderados cantan y ríen al son de los cachogos que juegan con nuestro peludo, con música de cuarteta, dice que no puede ser, que está muy mal, que no debería pasar. Ni qué decir de Pipo Pescador con argumentos más elaborados que Rial, lanzado a una filípica en nombre de la madurez de los niños a quienes debería prohibirse entregar estos insultantes pentagramas en lugar de volver a su querido himno “En un auto feo, pin pin pin, a mi qué me importa pin pin pin porque como torta”. La maestra de jardín aspirante a modelo como testigo carnal del fenómeno cuenta que los chicos no solo cantan estas canciones porno sino que las bailan aun en sus casas, los padres les compran la música y averiguó su éxito de ventas el día del niño. Hasta que le llegó el turno a mi querido profesor Azamor, que si no es la primera vez que era invitado a un set televisivo debe ser la segunda y que ante la requisitoria de Gelblung acerca de qué opinaba del nuevo fenómeno puericultural, esbozando su legendaria sonrisa dijo: “Es un fenómeno muy complicado. En realidad los juicios morales son muy complicados ya que cambian con el tiempo. Lo que era malo ayer, parece normal hoy. En mis tiempos aquel que vivía con una mujer sin estar casado con ella, se decía que vivía en concubinato, hoy se dice que está en pareja. Así es que es muy difícil aseverar si está mal o si está bien que los niños canten estas nuevas canciones. Además —agrega Azamor— yo también soy zoofílico, ya que amo a los animales. Zoofilia es amor a los animales, y los amo, especialmente a los felinos, a los gatitos... y a las gatitas... como ustedes que son tan hermosas”.

Las ustedes eran las modelos y las maestras aspirantes a tales. Para qué les voy a contar, mis queridos lectores, el modo en que mi estimadísimo profesor de historia dio vuelta el estofado, justamente el profesor de historia que fue consultado para dar el veredicto académico sobre la debatida cuestión, se mandó uno de esos zafarranchos que necesita de Mandrake para volverlo a ajustar. Las modelos, tocadas en su decencia y pundonor, comenzaron a defender la dignidad de la profesión; Gelblung pedía explicaciones sobre los alcances de

lo que quería suponer una inconsciente picardía; Azamor afirmaba desconocer el contenido prostibulario de la expresión minina "gato"; Pipo Pescador quería proseguir con su amonestación pero no sabía por dónde, y Rial aliviado de tanta compostura decía que después de todo cuando él era chico cantaba "una vieja y un viejo se cayeron en un pozo" mientras la sexóloga atacaba el machismo generalizado de los que enarbolan sus peludos para menospreciar a las peludas. Mientras tanto Rubén Orlando buscaba su peine.

Hablando de maestros, no solo tuve la dicha de ver por la pantalla chica a mi profesor de historia, sino al cura Benítez, a quien *Cambalache* le dedicó las dos horas de su programa al poner en el aire sendas entrevistas grabadas antes de su muerte. Benítez habla a sus noventa años, es decir, ruge a sus noventa años. El confesor de Evita, el ideólogo que la transformó en 1948, durante su viaje a Europa, momentos en que la convirtió de elegante esposa del General Perón en abanderada de los pobres, este nacionalista jesuita es un gran actor. Lo demostró en los reportajes en que llegó a cumbres histriónicas dignas del teatro isabelino con Albert Finney como protagonista. Ese rostro bello y augusto, la voz potente y fundamentalmente la mirada enardecida, muestra a una personalidad que se sabe vista y que sabe lo que quiere. Quiere que Eva duela a los argentinos, que les duela con la pasión de Cristo. Ante la pregunta sobre las aspiraciones de Evita a la vicepresidencia, ríe con boca abierta, y dice lo que repitió varias veces: ¡ESTUPIDOS!, solo los estúpidos pueden creer que la mujer que era el ícono de todo el pueblo podía tener ganas de burocratizarse y fichar todos los días en el Senado para rodearse de una barra de adulones. Eva era más que el Presidente, no necesitaba ser vice de nada ni de nadie; y Benítez no solo lo dice sino que se lo dice a sí mismo con la fuerza con que los actores declaman frente al espejo antes de salir a escena. Recuerda, además, los momentos en los que le daba clases de historia a Eva, cuando la instruía en el destino de las sociedades perdidas entre dos metas imposibles e igualmente nefastas. La vía del comunismo, irreal desde el punto de vista económico, ya que nadie produce riquezas en nombre de una entidad abstracta pero igualmente oprimiente; la vía del capitalismo que sí impulsa a la creación de riquezas pero solo motorizada por la codicia, vertiente venal del homo economicus, el egoísmo que para la propia satisfacción hace del prójimo una presa. Por lo tanto, Eva, le dice Benítez, no hay solución económica para el destino de los hombres y menos de los pobres. Solo nos queda la caridad cristiana pero hecha desde el poder, es decir la Fundación. Y así se creó la Fundación Eva Perón que en boca del cura adquiere ribetes dramáticos. El cura Benítez no era peronista a pesar de decir "nosotros" cuando nombra a los peronistas, sino un pensador escatológico que concibe al peronismo como la antesala del apocalipsis, y a Eva y al Che, como los jinetes de la trompeta. Benítez contempla las lluvias de fuego mientras los pobres y

los anacoretas cantan su gloria a Dios, y los ricos penan sus culpas bajo los escombros. Y todo esto se vio por tele aquella tarde del sábado, en el fin de un programa en que el cura ante la requisitoria principal sobre el famoso secreto de Eva Perón que solo él conoce, secreto que ha dado lugar a múltiples develaciones apócrifas, desde la creencia en que tuvo un hijo, o que visitaba a un amante anarquista en una cárcel de Junín, o que había votado en blanco en 1952 para la segunda presidencia de su marido; con las llaves del reino en sus manos, Benítez solo dijo: por este secreto Eva será recibida por el Señor hasta la inmediatez misma de su bendita sombra, pero no entrará al paraíso. Hablando de apocalipsis y para mantenernos en las altas cumbres del existir, en uno de los programas del recientemente separado Grondona, separado del Presidente porque lo desvalorizó como profesional justamente a él que es doctor desde chico, vimos a conspicuos representantes del Frepaso, del radicalismo, de la Nueva Dirigencia y del PJ, discutir la cuestión sobre la presencia del nombre de Dios en los juramentos de fidelidad a la Constitución de la novísima ciudad de Buenos Aires. Sinteticemos los silogismos de los estatuyentes. Si no se jura por Dios —decían unos— se jura por el Bien, pero el Bien es Valor si es, además, sustancia, y la única sustancia eterna es la divina; todo parece lógico y hasta escolástico, pero ya cerca del tercer milenio se debe aceptar que hay gente proba que no cree en estos cuentos de la vieja metafísica mesopotámica, y que paga sus impuestos a pesar de no tener la chispa divina. Evidentemente, ateos eran los de antes, porque si Ibarra es el que representa a la raza de los descreídos, de los nihilistas, de los agnósticos, de los poseídos por el demonio, de los herejes luciferinos, de los anarcósmicos, de los seres reptilíneos de las sinarquías masónicas, y de toda la bazofia materialista, entonces vamos mal, porque nos vendió por un plato de lentejas sin ninguna flor. Que el radical estuviera con Dios, no nos llama la atención, siempre hicieron lo mismo, están con Dios por ternura moral, una de las formas clínicas de la sublimación anal; que los de Nueva Dirigencia transformaran su fervor católico en una difícil cuestión de mudanza porque Dios ya estaba en la Constitución Nacional, por lo que había que sacarlo primero y después volverlo a poner en la de Buenos Aires, por lo que mejor dejarlo donde estaba como si Dios fuera una suegra gorda que cuesta mover de la habitación; que el PJ dijera que Dios y la Organización Nacional eran una sola yunta como decía la Mazorca, nada de esto sorprende, pero esperaba algo más del defensor de los renegados que se contentó con sugerir que si a Dios se le agregaba una cúpula "y" junto a los valores seculares de los ciudadanos come frailes entonces la democracia no se vería dañada. Juraremos, entonces, por Dios y por el Bien público. La verdad sea dicha, en los tiempos que van desde Torquemada hasta la Santa Rusia de Dostoievski, estas cosas merecían un poco más de atención. ■

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

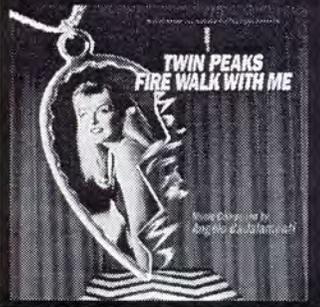
Información: Rua Cristiano Viana, 907 - 05411-001 San Pablo - SP Brasil - Teléfono/Fax: (55 11) 852 96 01

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

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

por Eduardo Hojman

**Twin Peaks
Fire Walk with Me
Angelo Badalamenti
Warner Bros.**



En algún rincón de nuestro corazón, todos conservamos el recuerdo de la miniserie *Twin Peaks*, con ese homicidio tan catamarqueñamente misterioso de Laura Palmer. Debido al éxito de esa serie, Lynch decidió filmar *Fuego camina conmigo*, una película que narra los siete días anteriores a la muerte de Laurita Palmer, y que es mucho más exacerbada, delirante, divertida y tétrica que la serie. Por supuesto, la ceguera de las distribuidoras hicieron que jamás pasara por los cines, pero sí está en cualquier videoclub que se precie.

La música de *Fuego camina conmigo* es de Angelo Badalamenti, también responsable de otras bandas de sonido de Lynch, como *Terciopelo azul*, por ejemplo, y la misma *Twin Peaks*. Se puede definir como un jazz muy oscuro, con un bajo humeante que marca un ritmo casi truculento, una batería que acompaña a desgano, y la súbita irrupción de un saxo que sugiere un hecho de sangre, o una oleada de pasión, intensa y breve. Hay algunos temas cantados, con letra de David Lynch. En "Questions in a World of Blue", la etérea voz de Julee Cruise resignifica una letra bastante simple, mientras que Jimmy Scott se desgarra en el

blues muy denso de "Sycamore Trees", que además tiene el regalo adicional de Ron Carter en el bajo. Badalamenti mismo encara los vocales delirantes y sintetizados de "A Real Indication", con la banda Thought Gang y los aullidos electrónicos del tema más negro del disco: "The Black Dog Runs at Night".

Todo este disco transmite la atmósfera lóbrega y a la vez intensa de la película, y lo hace a fuerza de jazz y blues muy deprimentes y fuertes. Una belleza de disco, no apto para días de sol.

**Rumble Fish
Stewart Copeland
AM Records**



En el recuerdo, la impresionante película de Coppola, *La ley de la calle*, tenía como uno de sus principales atributos la música cristalina y rítmica de Stewart Copeland, ex baterista de The Police. El caballero aparece en la lámina interna del CD en una foto cuyo epígrafe, refiriéndose a un disco suyo anterior, lo nombra *The Rhythmatist* (algo así como "El ritmista"), y la verdad es que aquellos que hayan escuchado con atención a The Police sabrán que Copeland es uno de los bateristas de rock más importantes de la historia. Además, el muchacho compone, y muy bien, como lo demuestran todos estos temas en los que los sutiles aires reggae tan típicos de The Police se

complementan con aéreas guitarras y sonidos agudos y nítidos. El primer tema, "Don't Box Me In", es el único cantado, y fue compuesto por Copeland junto con el vocalista, un tal Stanard Ridgway. El parecido con cualquier tema de The Police es tal que cabe suponer que el papel de Copeland en ese señero trío de los 80 sea mayor de lo que parece. Aquí, Copeland toca (dos puntos a saber): piano, guitarra, banjo, bajo, contrabajo, teclados, sintetizadores de ritmo, percusión afinada, máquina de escribir, batería y kazoo. Además tiene la colaboración de un trompetista, un saxofonista, un contrabajista, un par de cornos franceses y una orquesta de cuerdas. El resultado es un disco sutil, suave sin caer en la grasada de la New Age, con sonidos que se elevan grácilmente sobre una percusión que no por moderada deja de ser poderosa. Con respecto a la máquina de escribir que aparece en la lista de instrumentos mencionada más arriba, hay un tema cuya percusión está marcada por uno de esos entrañables y caducos aparatos. Una maravilla.

**Moonlighting
Varios intérpretes
Warner Bros.**



La serie *Moonlighting* (nadie jamás la conoció por su traducción: luz de luna) no solamente marcó una época sino que fue el vehículo

para el estrellato de Bruce Willis, un tipo admirable no solamente porque de vez en cuando sorprende con una actuación excelente, sino también por ser el cónyuge de Demi *Striptease* Moore, y, además, por ser zurdo, como quien esto escribe. En el disco *Moonlighting*, que toma algunas de las tantas canciones que sonaban en la serie, el fenómeno de Willis, canta, y no mal, el tema "Good Lovin'", un rock bien arriba sin pretensiones. El problema es que Cybill Shepherd, su compañera en la serie, no solamente no quiso ser menos, sino que quiso ser más, entonces entona, a duras penas, dos (2) canciones: el eterno clásico "Blue Moon", que queda destrozado sin conmiseración alguna por la voz flaca de Cybill, y el divertido standard "I Told You I Love You, Now Get Out!" (ya te dije que te amo, ahora tomátelas), que zafa un poco más porque es medio hablado, medio actuado y poco cantado. El resto del disco no está nada mal: abre con Al Jarreau haciendo el tema de apertura de la serie, que era muy lindo, y también hace una versión muy poderosa de "Since I Fell for You", con Bob James en piano y David Sanborn en saxo. Ambos temas son ideales para ver el atardecer desde la terraza de algún bar caro, con alguna despampanante rubia sentada al lado, bebiendo un aperitivo a elección. Está Chubby Checker con su "Limbo Rock", una inocencia amable, por ahí aparecen los nostálgicos Isley Brothers. Por supuesto que no podía faltar Percy Sledge con el omnipresente "When a Man Loves a Woman"; mientras que Linda Rondstadt hace una deslucida versión de "Someone To Watch Over Me" y, al final, la maravillosa voz de Billie Holiday con "Stormy Weather". Para mí un Martini. ■

Nota: los discos son míos y no me los prestó nadie.

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

compact discs - audio - video - laser discs - compact discs - audio - vid
compact disc
-ser discs
-vid
-laser
-compact disc
-audio
-video
-laser discs - compact disc

MUSIC & MORE

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

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

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

Tarjetas de crédito

por Diego Brodhersen

A la hora de hablar de formatos para el almacenamiento de imágenes y, más específicamente, de la transcripción de película fotográfica a algún medio electrónico o digital, el *laser disc* se impone como el vehículo ideal para el disfrute del cinéfilo exquisito.

Solo cabe achacarle a este sistema dos condicionamientos. Uno es el del idioma, ya que se hace indispensable manejar, al menos, un poco de inglés: no se encuentran en el mercado films subtítulos al español. El otro es el precio de venta de los discos en la Argentina, que oscila entre los ochenta pesos en casos de ediciones convencionales hasta los doscientos pesos si se trata de ediciones especiales que suelen completarse con bonificaciones muy tentadoras como documentales sobre el rodaje, trailers originales, completos libritos con fotos y reportajes, comentarios del realizador en una de las pistas de audio, etc. Por otro lado, el precio del alquiler en locales especializados es muy accesible y similar al de

los videoclubes corrientes. Ideal para todo aquel que aborrezca los doblajes, las copias desteñidas y el formato cuadrado televisivo en detrimento de la pantalla ancha, el disco *laser* es la mejor manera, un escalón por debajo de la vieja y querida proyección cinematográfica, de ver y oír cine.

Esta reciente edición en conjunto



de dos films del ciclo basado en relatos de Edgar Allan Poe

realizados por Roger Corman a principios de la década del 60, brinda la posibilidad de disfrutar a pleno el uso de la pantalla ancha y el colorido del vestuario y los decorados como solo pudo hacérselo en ocasión de su estreno.

Tales of Terror, tal vez la mejor de la serie junto con *The Masque of the Red Death*, está conformada por tres atmosféricas historias protagonizadas en todos los casos por Vincent Price (esa voz, esa mirada melancólica, ese bigotito). En "Morella" y "El extraño caso del Sr. Valdemar" el clima es opresivo y perturbador: en "El gato negro" irrumpe el humor, también negro, y encontramos uno de los duelos cinematográficos más hilarantes de la historia, con Peter Lorre como un curda incurable.

No perderse los títulos del final, realizados por la buena calidad de la copia.

The Premature Burial tal vez se hubiera visto favorecida con Price en el rol protagónico, pero problemas de contrato hicieron que el papel recayera en el menos histriónico Ray Milland,

en la piel de un sufrido caballero cuyo terror de ser enterrado vivo lo lleva a construir una bóveda mortuoria repleta de artilugios para escapar de tan horrible muerte.

Nuevamente los decorados neblinosos, la excelente fotografía y una secuencia onírica realizada con lentes anamórficos literalmente opresiva.

La banda de sonido de Ronald Stein, con sus infinitas variaciones de la balada "Molly Malone", destaca en esta historia de terror gótico.

Tales of Terror (1961)
Cinemascope, 90'
Dirección: Roger Corman
Guión: Richard Matheson
Intérpretes: Vincent Price, Peter Lorre, Basil Rathbone, Debra Paget, Joyce Jameson.

The Premature Burial (1962)
Cinemascope, 81'
Dirección: Roger Corman
Guión: Charles Beaumont, Ray Russell.
Intérpretes: Ray Milland, Hazel Court, Richard Ney, Heather Angel, Alan Napier. ■

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	54	Precio por ejemplar: \$7,50.-																	

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

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 JADUR MANTECON
SONIDO & 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



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

VIDEO

Un vampiro suelto en Nueva York (*Vampire in Brooklyn*), EE.UU., 1995, dirigida por Wes Craven, con Eddy Murphy y Angela Bassett. (AVH)

Un vampiro suelto en Nueva York lleva muy bien puesto su título local porque no es otra cosa que una película de Eddy Murphy (coguiónista y uno de los productores). Pero esto no lo exime al director de la responsabilidad de haber firmado este engendro desastroso. En todo caso, el narcisismo de Murphy provoca la reacción inversa: dirige la indignación hacia Craven. Uno se pregunta cómo puede ser que alguien con una cierta trayectoria dentro del horror contemporáneo (por desiguales que hayan sido sus aportes después de la primera *Pesadilla*) haya aceptado un guión tan insustancial que desde su concepción misma renuncia a los códigos del género para permitir que el comediante despliegue su ego idiota. Para colmo, Craven nunca se destacó en la dirección de actores, con lo cual quedamos condenados a soportar no solo el repertorio estándar de tics sobrados, chistes machistas y monólogos insoportables que son la marca registrada de Murphy, sino también el injustificable desperdicio de la presencia imponente de Angela Bassett y el desaprovechamiento sistemático de sus dotes actorales. Murphy vuelve a representar ese estereotipo del macho ganador, codiciado por las mujeres y envidiado por sus pares, al que

solo se le agrega la inmortalidad para que sea un vampiro. Angela Bassett viene a ser la chica que se resiste a sus encantos por considerarlo un playboy y que finalmente cae rendida a sus pies (aunque con una previsible vuelta de tuerca al final).

Que el terror esté en crisis y que haya visto como una solución provisoria el recurso a la autoironía no habilita a hacer cualquier cosa en nombre de la imposibilidad de asustar. Lo que hizo esta vez Craven no solo va en contra de su intento de recuperar la seriedad del género (algo que se propuso legítimamente en *La última pesadilla*: más allá de que los resultados no fueron óptimos, la ironía funcionaba allí como una forma de autocritica), sino de la credibilidad de los cruces entre la comedia y el terror. Porque *Un vampiro suelto en Nueva York* (además de ser quizás uno de los peores films de los últimos años) es un claro ejemplo de un cine sin ninguna intencionalidad estética, donde el resultado desastroso se puede prever con la sola lectura del guión. Por lo tanto, Craven sabía perfectamente a lo que se sometía. Si tuviera algo de dignidad debería volver a su cátedra universitaria y continuar con su vocación por las humanidades (la misma que muchos sostienen que nunca debería haber dejado para dedicarse al cine) hasta que se le ocurra alguna idea original. Los espectadores (y sus alumnos) volverían a respetarlo. ■

Silvia Schwarzböck

Al maestro con cariño II (*To Sir, With Love II*), EE.UU., 1996, dirigida por Peter Bogdanovich, con Sidney Poitier, Christian Payton, Dana Eskelson, Fernando López, Casey Lluberes, Judy Geeson, Lulu y Daniel J. Travanti. (LK-Tel)

Siempre desconfié de las películas con profesores y alumnos. Títulos representativos como *Adiós Mr. Chips*, *La sociedad de los poetas muertos* y *Una lección de vida* pertenecen a la categoría de historias bienpensantes y conservadoras en las que los consejos y la autoridad del docente prevalecen por encima de las ideas de los alumnos. Con sus diferencias, las tres películas citadas me molestan por su corrección política, transmitida desde un saber superior hacia un grupo de seres inferiores. Pero *Al maestro con cariño* (1967, James Clavell) es un *british* film que me irrita aun más debido a su mensaje tranquilizador en plena euforia hippie y psicodélica. Además, Sidney Poitier —ya en aquel momento— confirmaba que era el negro más blanco de Hollywood. Insólitamente y cuando nadie lo esperaba, retorna el profesor Mark Thackary, o mejor dicho, viaja a Chicago para trabajar en otro colegio y seguir dando consejos. El comienzo de *Al maestro con cariño II* no es nada prometedor —la despedida jubilatoria de Thackary de sus ex alumnos, entre ellos, Judy Geeson

y Lulu— y recuerda a los melosos finales de la trilogía docente de Sandrini con peluquín (hippie-patagónico-tirabombas). Pero pensé que el vuelo a Chicago podía modificar el tono ñoño y edulcorado del prólogo. Más aun cuando se trataba de una película de Peter Bogdanovich, uno de los grandes directores de los últimos treinta años, cuyas películas están destinadas al fracaso comercial y al que el rutinario Hollywood actual oprime cada vez más. Yo esperaba tal vez una vuelta de tuerca, cierto tono pesimista y sarcástico, ya que Bogdanovich —como dijimos, un marginal dentro de la industria— había retornado en *Texasville* para encontrarse con los mismos personajes de *La última película*, mostrándolos ahora más viejos, egoístas y falsos. Pero Thackary sigue siendo el reaccionario profesor de hace tres décadas. Aun quiere que lo traten de “señor”, todavía intenta rescatar a los alumnos problematizados y, por supuesto, continúa empleando su particular inteligencia para manejar a esa banda sentada en los pupitres. Bogdanovich realiza un film convencional, con todos los lugares comunes posibles en esta clase de historias. Está el estudiante negro que anda armado, el rebelde latino, la puta de la clase y la alumna que miente sobre su condición social. Thackary trata de rescatarlos de su marginalidad y para lograrlo se vale de frases dignas de Sandrini (“hay que sobrevivir con dignidad”) y de múltiples consejos dirigidos a transformar a esa

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

**FACULTAD DE FILOSOFIA 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

banda de forajidos en ciudadanos ejemplares. En esta película del subgénero "educativo", Thackary es el clásico profesor que al llegar por primera vez al aula encuentra un desorden y una anarquía absolutos, termina bailando con los alumnos en la fiesta de graduación y además encuentra

la posibilidad de iniciar una nueva relación amorosa con una profesora que admira sus métodos de enseñanza. *Al maestro con cariño II* es una película de una tilingüería extrema que, además, revela una sorprendente pereza en su concepción, algo que nunca ocurre

en las películas de Bogdanovich, ni siquiera en las menos atractivas. Podrá decirse que se trata de un film realizado para la televisión pero igualmente es incomprensible la vuelta de una historia que hace treinta años funcionaba a contramano de aquellos tiempos y que hoy

resucita con su mensaje peligroso y retrógrado. Seguramente se trata de una concesión comercial de Bogdanovich, destinado a sobrevivir en medio del cine mercancía. Esperemos que sea eso y nada más. ■

Gustavo J. Castagna

REPASO

El dedo en la llaga, dirigida por Alberto Lecchi (Gativideo)

Lecchi intentó copiar la fórmula Piñeyro-Bortnik y el resultado fue una de las peores películas del año. Cada tres minutos un "mensaje", algún numerito musical sacado de un film de Palito, muchos personajes que toman conciencia y reflexionan demasiado, en fin, pura caricatura ideológica en época de remate. De lo peor.

Crítica en *El Amante* N° 52.

Criaturas celestiales (Heavenly Creatures), dirigida por Peter Jackson (AVH)

Peter Jackson (*Mal gusto, Muertos de miedo*) abandonó el gore para narrar la historia del crimen más famoso de Nueva Zelanda. Dos adolescentes van construyendo un mundo de fantasía que las separa del exterior. El director da rienda suelta a su imaginación y a su imparable vitalidad. El resultado es un film potente, original y lleno de ideas. Impresionante las actuaciones de las protagonistas (Melanie Lynskey y Kate Winslet) y los actores del reparto. Las criaturas celestiales de la redacción no nos pusimos del todo de acuerdo.

Comentario a favor en *El Amante* N° 51.

Héroes anónimos (Unstrung Heros), dirigida por Diane Keaton (Gativideo)

Con guión de Richard LaGravenese (*Los puentes de Madison, La princesita*) Diane Keaton dirige una película que combina sensibilidad e inteligencia por partes iguales. Grandes escenas resueltas con talento y evitando cualquier golpe bajo. Aun así se hace imprescindible verla con pañuelo. Comentario a favor en *El Amante* N° 51.

La ceremonia (La cérémonie), dirigida por Claude Chabrol (AVH)

Hacia bastante tiempo que no se estrenaba comercialmente una película de Chabrol. Bienvenida sea. *La ceremonia* es una historia de clases ("el último film marxista", según el director) con la ironía y el sarcasmo típicos del realizador más burgués de la Nouvelle Vague. Huppert, Bonnaire y Cassel están bárbaros y Jacqueline Bissett también está

bárbara y hermosa. Una de las mejores películas del año. Comentario a favor en *El Amante* N° 53.

Exótica, dirigida por Atom Egoyan (Gativideo)

En la redacción no nos pusimos de acuerdo sobre la primera película que conocemos del Sr. Atom. Las notas sobre *Exótica* varían entre el 7 y el 4. Flavia acusa a todos los siete de babosos. Y a los cuatro también.

Comentario en *El Amante* N° 50.

De mi barrio con amor, dirigida por José Santiso (AVH)

Después de mucho tiempo volvió "el barrio" al cine argentino. Santiso se encontró con un material ideal para los lugares comunes y los personajes estereotipados. Por momentos, es incapaz de zafar, y en otros, propone al barrio como un lugar fantasma. Después de *El verso* y *De mi barrio con amor*, se viene el rioba de Subiela. En el próximo número volvemos a hablar sobre el tema.

Crítica y entrevista a Santiso (juntas) en *El Amante* N° 52.

La jaula de los pájaros (The Birdcage), dirigida por Mike Nichols (AVH)

Llega la hora de hacer el repaso y nos encontramos con *La jaula de los pájaros*. La verdad es que nos da fiaca. Se trata de una remake de *La jaula de las locas*. Entre las dos no hacen una película. No está tan mal la de Nichols, pero de ahí a ser buena le falta mucho. La que sigue (en el repaso) y basta de remakes por un par de años.

Comentario en *EA* N° 51.

La verdadera naturaleza del amor (Love and Human Remains), dirigida por Denys Arcand (Transeuropa)

Denys Arcand se había ubicado por indudables méritos propios entre los más pretensiosos realizadores sobrevalorados de los últimos años. Pero no le quedaron muchos seguidores. Aquí, ayudado por los buenos actores protagónicos, logra algunos momentos interesantes pero su afán de decir algo muy importante sobre el mundo lo arruina una vez más.

La agarró Jorge García en *EA* N° 54.

El Amante en Internet

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

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

			Q	FF	GN	GJC	SG	JG	EH
Al maestro con cariño II	P. Bogdanovich	LK-Tel				2			
Asesino virtual	B. Leonard	AVH					7		2
Criaturas celestiales	P. Jackson	AVH	5	6	9	9	10	8	9
De mi barrio con amor	J. Santiso	AVH	5		2	4			
Dien Bien Phu	P. Schoendoerffer	Transeuropa			2				
El dedo en la llaga	A. Lecchi	Gativideo	2		2	1			
El espadachín valiente	J. Johnston	Transeuropa					4		
Exótica	A. Egoyan	Gativideo	5	4	7	4	7	6	7
Héroes anónimos	D. Keaton	Gativideo	7	7	4		10	4	
La ceremonia	C. Chabrol	AVH	9		9	8	8	8	8
La jaula de los pájaros	M. Nichols	AVH					5		
La jurado	B. Gibson	LK-Tel					4		4
La pasión turca	V. Aranda	Gativideo	1					4	
La teta y la luna	B. Luna	Gativideo	2	3	7			3	
La verdadera naturaleza del amor	D. Arcand	Transeuropa					5	3	3
Me robó el corazón	B. Bennett	AVH					5		
Mi querido maestro	S. Herek	Gativideo		6			6		5
Momento crítico	S. Baird	AVH					2		
Ojo por ojo	J. Schlesinger	AVH					1		

LIBROS

Leonard Maltin's 1997 Movie & Video Guide

#1 BESTSELLER



LEONARD
MALTIN'S

1997

MOVIE & VIDEO
GUIDE

MORE THAN 19,000 ENTRIES, 300 NEW FILMS
RATINGS FROM G TO NC-17
OVER 15,000 VIDEO AND 5,000 LASERDISC LISTINGS
EXPANDED TITLE INDEXES OF STARS AND DIRECTORS

¡Salió el Maltin 1997! Para alegría de todos, en especial del

viejo Leonard, que ya lleva más de 25 años vendiendo su guía de cine y video por todo el mundo. (Para los que no conocen de qué se trata el Maltin, ver EA Nº 33.) Hay algunas cosas de él que parece que ya no cambiarán. Maltin es un crítico familiar, ama a Disney y al comienzo del libro pone una lista de 100 películas para la familia. Leonard no es tonto y cuando recomienda películas para los gurrumines, es consciente de que los padres leen, se fijan en el puntaje y alquilan, miran o compran. Así es que *Power Rangers: la película* supera en puntaje a una gran cantidad de películas normales no beneficiadas con la Ley Maltin de la niñez. Por esa razón, le otorga a *Casper* un pavoroso BOMB, el puntaje más bajo posible en la escala de la guía, alegando que se trata de un niño muerto (¿qué

otra cosa podría ser el fantasma amigable?). Otra perla habitual es la de destrozarse pero luego darles un puntaje medio, como ocurre con *Asesinos* o *Código: Flecha rota*. Tampoco pierde oportunidad de hacer valoraciones un tanto excesivas de los films extranjeros o de rescatar comedietas adocenadas con estrellas de televisión. De todo lo reseñado, la única película que nosotros vimos en el último año que recibe el preciado título máximo de las cuatro estrellas es... ¡Mujercitas! (hay que aclarar que Leonardito tiene un afecto insalvable por las remakes y nuevas adaptaciones de clásicos). Pero, Leo, ¿no será mucho? No tan arriba pero muy valoradas también están *Mientras estés conmigo*, *Eclipse total*, *Fuego*

contra fuego, *Corazón valiente*, *James y el melocotón gigante*, *Adiós a Las Vegas*. También se juega a favor de *Waterworld* y contra *Casino*. En los índices de actores del final solo agrega a Sandra Bullock pero, por razones aún oscuras para mi entendimiento, se niega a quitar a Chuck Norris. En los directores nada cambia. Tavernier está, y faltan Godard, Rohmer y Rivette (y unos cuantos más). La joya final la da *Los sospechosos de siempre*, que a Maltin no le gustó del todo y argumenta entre paréntesis: "si uno lo piensa, el giro final niega todo el film". Si uno lo piensa, esta clase de argumentos niegan todo posible mérito del Maltin. Pero, para ser sinceros, no hay nada como tener uno en casa. ■

Santiago García

- Post producción de sonido
- Música original
- Animación
- Story boards
- Diseño Gráfico

Estudio Digital
edición de imagen y sonido

Telfax 8217009 - 9580759 Radio 3489000 pin 1227786

por Jorge García

EL REGRESO DE ANASTASIA

El mes pasado di cuenta en esta sección de lo ocurrido en HBO y Cinemax con respecto a la mutilación de películas efectuada por la propia empresa a fin de convertirlas en aptas para todo público. Ahora es el turno de referirme al comportamiento de Space frente a la anunciada exhibición de *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese. Empecemos por decir que la película estaba originalmente programada para el día 17 de septiembre a las 22 hs., pero que el canal decidió anticipar su proyección y exhibirla el domingo 1º en el programa de Morelli y Berruti. Sin embargo, argumentando una solicitud del arzobispado de Buenos Aires, se decidió levantar su programación y enviar una copia a los prelados para que estos decidieran si era prudente o no su exhibición. Aquí debo señalar que no tiene mayor sentido hacerle reproches a la Iglesia por su actitud ya que es archiconocido (independientemente de la actitud individual de algunos sacerdotes) cuál es la política habitual de esa institución con respecto a los medios de comunicación (y también a otros ítems). Lo que sí sorprende es el comportamiento de los directivos del canal que —actuando como si fueran voceros de los sectores más reaccionarios del clero— no solo justificaron su accionar sino que además declararon que aceptaban esa presión “para no herir los sentimientos religiosos del pueblo argentino”, aun reconociendo que ningún miembro del arzobispado había visto la película. Además —como contrapartida de esa lamentable actitud y

en una sorprendente inversión de roles— la declaración que debió haber hecho el canal surgió de boca del presidente de Caritas, monseñor Rafael Rey, quien sostuvo que ya era hora de que “la Iglesia dejara de dictaminar qué era bueno o malo para sus feligreses”. Acá poco importa si esa declaración respondió a una auténtica convicción o a una “interna” de la propia Iglesia. Lo que sí debe resaltarse es que el canal no es capaz de garantizar la proyección de las películas que programa (por más que ahora anuncia la próxima exhibición del film) y que además sienta un peligroso precedente ante cualquier otro título que pueda ser considerado “problemático”. El hecho concreto es que ya sea a través de presiones ejercidas por el COMFER (por supuesto una institución sobre la que la Iglesia tiene notoria influencia) o directamente religiosas, la censura se ha instalado de nuevo entre nosotros para que seamos mejores y más buenos. Ante esta situación a los canales les queda de aquí en más dos caminos a seguir: 1) avalarla, como han hecho hasta ahora, lo que inevitablemente conduce a la autocensura y la pérdida de credibilidad, o 2) enfrentar decididamente cualquier intento de cercenar la libertad de expresión en cualquiera de sus formas, venga esta de donde viniere. En ellos está asumir la decisión correcta. ■

Jorge García

Posdata 1: En el caso concreto de HBO y Cinemax, ante la falta de precisiones de la empresa acerca de la existencia o no de dos ediciones distintas de las películas (una

para el horario de protección al menor y otra para horarios nocturnos), por ahora no recomendaré títulos autocensurados por el canal.

Posdata 2: Para los jóvenes de hoy debo aclarar que “Anastasia” era el nombre con que se conocía en nuestro país a la censura en los años 60. (Hay incluso alguna canción al respecto; pregúntenles a sus padres, que ellos seguro que se acuerdan.)

Posdata 3: Al cierre de este número llega la información de que la Iglesia ha decidido que sus fieles “pueden elegir libremente” ver o no el film *La última tentación de Cristo*, por lo que Space anuncia la proyección de la película “con todas las aclaraciones que desea el arzobispado”. Dos días después —como indigno colofón y cerrando el círculo de esta tragicomedia de enredos—, cuando el canal había reprogramado la película para la fecha y horario en que iba a exhibirse originalmente (17/9 a las 22 hs.), una resolución judicial ante un recurso de amparo presentado por un grupo de estudiantes ligados a los cavernarios de Tradición, Familia y Propiedad impidió su proyección. Por supuesto que este hecho ha provocado el esperable rasgamiento de vestiduras por parte de los directivos del canal que —tardíamente y después de haber ellos mismos facilitado esta situación con su falta de firmeza— hablan ahora de “censura previa”. Veremos cómo siguen los próximos capítulos de esta historietita. Lo que no se ha podido confirmar hasta ahora es si ante la programación de algún film bélico polémico los directivos del canal enviarán previamente una copia al Estado Mayor Conjunto para que autorice su emisión. ■

La africana (*L'Africaine*), 1990, dirigida por Margarethe von Trotta, con Stefania Sandrelli y Barbara Sukowa.

En sus mejores películas la alemana Margarethe von Trotta retrata personajes femeninos con profundidad e intensidad dramática. Estas características aparecen en este film, que narra el reencuentro entre una mujer gravemente enferma y una amiga, ex amante de su marido, que regresa del Africa para verla. Una puesta intimista y contenida y excelentes actuaciones —sobre todo de Barbara Sukowa—

son también méritos de esta película.
CV 5, 1/10, 22 y 3.30 hs.

El otro (*The Other*), 1972, dirigida por Robert Mulligan, con Uta Hagen y Diana Muldaur.

Robert Mulligan se caracterizó casi siempre por su capacidad para construir relatos pudorosos y sensibles. Sin embargo, en *El otro*, adaptación de una novela de Tom Tryon, se introduce sorpresivamente en la narración de terror y consigue uno de los títulos fundamentales del género. Un

film perverso y perturbador del que no conviene adelantar detalles y de visión obligatoria ya que hace muchísimo que no se exhibe.
CV 5, 8/10, 23.50 y 5.20 hs.

Los demonios (*The Devils*), 1971, dirigida por Ken Russell, con Oliver Reed y Vanessa Redgrave.

El estilo desmesurado, barroco y delirante de Ken Russell ha sabido conseguir a lo largo de su carrera más dislates que logros. Este film —una insólita adaptación de *Los demonios de Loudoun* de Aldous Huxley— es una

muestra de los rasgos principales de su cine, ya que se dan cita en él la extravagante autoindulgencia, la crueldad excesiva y el mal gusto, pero también su poderosa y excitante imaginería visual.
CV 5, 12/10, 23.50 y 5 hs.

El bosque de los abedules (*Brzzerina*), 1970, dirigida por Andrzej Wajda, con Daniel Olbrychski y Olgierd Luckaszewicz.

La excesiva sobrevaloración que se ha hecho de la obra de Andrzej Wajda ha provocado como contrapartida que

OBITUARIO

JOANNE DRU (1923-1996)

Raro destino el de Joanne La Cock, quien después de su debut en 1946 —en un film, según referencias, pésimo— fue protagonista en forma consecutiva nada menos que de *Río Rojo* (Hawks), *Decepción* (Rossen), *La legión invencible* y *Caravana de valientes* (Ford). Si en el notable film de Rossen su figura se veía de alguna manera opacada por el impresionante debut de Mercedes McCambridge, en las otras tres permanece en nuestro recuerdo como uno de los rostros femeninos perdurables de la

saga del Oeste norteamericano. (¿Quién puede olvidarla intentando desesperadamente impedir la inevitable pelea final entre John Wayne y Montgomery Clift en *Río Rojo*?) Después de esos títulos memorables, durante la década del 50 participó en varios westerns clase B y otros títulos menores, y a partir de 1960 casi desapareció de las pantallas. Pero aquellos cuatro films fueron más que suficientes para que Joanne Dru permanezca para siempre de manera imborrable en nuestra memoria cinéfila. ■

Jorge García

algunos críticos desconozcan los indiscutibles méritos de algunas de sus películas. Este relato sobre el reencuentro de dos hermanos después de muchos años tiene un tono intimista y poético bastante infrecuente en su filmografía. **CV 5, 7/10, 22 y 3.30 hs.**

La carrera del siglo (*The Great Race*), 1965, dirigida por Blake Edwards, con Tony Curtis y Jack Lemmon.

Blake Edwards es posiblemente el último cultor sistemático de la comedia dentro del cine americano. Esta película es un intento de recorrer toda la historia del género y una perfecta síntesis de los altibajos de su carrera, ya que junto a secuencias notables, aparecen otras vulgares y carentes de gracia. **CV 5, 5/10, 11 y 15 hs.**

De repente, en el verano (*Suddenly, Last Summer*), 1959, dirigida por Joseph L. Mankiewicz, con Elizabeth Taylor y Montgomery Clift.

Joseph Mankiewicz debió haberse sentido muy atraído por esta obra de Tennessee Williams en la que se plantean tortuosas relaciones familiares. De todos modos en mi opinión el director solo por momentos logra transmitir la atmósfera mórbida y enfermiza del original y tampoco se ve favorecido por un reparto en el que solo

Katharine Hepburn brilla con luz propia. **CV 5, 13/10, 11 y 19 hs.**

Escape en tren (*Runaway Train*), 1985, dirigida por Andrei Konchalovsky, con Jon Voight y Eric Roberts.

La carrera del ruso Andrei Konchalovsky, tras un comienzo promisorio en su país, fue derivando en su paso por los EE.UU. en el mainstream más convencional. La excepción es este tenso relato sobre un guión de Akira Kurosawa, que narra la fuga de dos convictos

en un tren, y que aparece, más allá de algún exceso alegórico, como uno de los puntos más altos de su carrera. **CV 30, 26/10, 22 hs.**

La mentira infame (*The Children's Hour*), 1962, dirigida por William Wyler, con Audrey Hepburn y Shirley MacLaine.

William Wyler había filmado en 1936 (*Infamia*), la primera versión de esta historia en la que el lesbianismo de las protagonistas —debido a los problemas de censura— estaba inteligentemente sugerido. En esta remake la explicitación de los hechos no mejora la versión anterior, pero el oficio del director y una sólida actuación de todo el elenco hacen visible el film. **CV 30, 8/10, 18 hs.; 18/10, 12.45 hs.; 30/10, 20.45 hs.**

Salvajes inocentes (*The Savage Innocents*), 1959, dirigida por Nicholas Ray, con Anthony Quinn y Peter O'Toole.

Siempre he sostenido que Nicholas Ray es uno de los directores más importantes del cine norteamericano. Este film sobre el enfrentamiento

de dos civilizaciones (la esquimal y la blanca occidental) es a pesar de su intenso lirismo y su riqueza documental —Ray vivió bastante tiempo entre los esquimales antes de filmarlo— uno de los títulos menos valorados de su carrera. Para no dejar pasar. **VCC 31, 14/10, 16 hs.; 15/10, 24 hs.; 16/10, 15 hs.; 18/10, 6 hs.**

El infierno es para los héroes (*Hell Is for Heroes*), 1962, dirigida por Donald Siegel, con Steve McQueen y Bobby Darin.

El cine de Don Siegel siempre se ha caracterizado por un estilo físico y de una visceral intensidad. Estos rasgos aparecen en este potente relato ambientado en la segunda guerra, que sigue las peripecias de un pelotón de soldados y que no solo es uno de los más logrados films del director sino también una de las mejores películas bélicas de todos los tiempos. **VCC 31, 2/10, 9 y 18 hs.; 3/10, 24 hs.; 4/10, 12 hs.**

La máscara del dolor (*The Joker Is Wild*), 1957, dirigida por Charles Vidor, con Frank Sinatra y Jeanne Crain.

EN IDIOMA FRANCES

Dentro de los canales extranjeros de programación general que emiten su señal para el cable, el de mayor interés para los cinéfilos es sin duda TV5 internacional. Si bien la mayoría de sus programas se transmiten en francés —incluyendo algún espacio de fama bien ganada como *Bouillon de Culture*— los viernes, sábados y domingos exhibe interesantes títulos de la cinematografía francesa en versiones sin cortes y subtituladas. Así en los últimos meses se proyectaron ciclos dedicados al cine policial y a directores como Louis Malle, Claude Sautet y Alain Tanner, con la exhibición de títulos como *Mal hijo*, un notable film inédito de Sautet, y en el caso de Tanner —un realizador de auténtica valía muy poco conocido en

nuestro país— se exhibieron dos películas de gran interés nunca estrenadas aquí: *Rosie Hill* y *El valle fantasma*.

Para el mes de octubre TV5 anuncia: *La mujer policía*, un film de Yves Boisset (4/10, 23.30 hs.; 5/10, 21 hs.), y *La trampa* de Yannick Bellon (6/10, 14.30 hs.; 11/10, 23.30 hs.; 12/10, 21 hs.), dos films policiales posiblemente inéditos. Pero lo realmente importante son las otras dos películas que proyectará el canal: el 13/10 a las 14.30 hs., el 18/10 a las 23.30 hs. y el 19/10 a las 21 hs. podrá verse *El ejército de las sombras* de Jean-Pierre Melville, sin duda una de las obras mayores del director. Aquí Melville abandona su habitual universo de hampones y policías —pero no sus constantes temáticas y estilísticas— relatando la odisea de un grupo de resistentes

franceses durante la ocupación nazi. Con su habitual estilo austero y despojado, el director desarrolla su narración con el rigor de una tragedia clásica. Debe señalarse, además, que varias secuencias de este film están entre lo mejor de su obra y que el personaje que interpreta Simone Signoret es inolvidable. El 20/10 a las 14.30 hs., el 25/10 a las 23.30 hs. y el 26/10 a las 21 hs. irá *Diario de un cura rural*, de Robert Bresson, basada en un relato de Georges Bernanos. Este film es también, en su intransigente ascetismo, una obra esencial de la filmografía del director. Recomiendo no dejar pasar estos dos films fundamentales y estar atentos a la programación de TV5, ya que es muy posible que nos podamos encontrar con nuevas y agradables sorpresas. ■

Jorge García

El limitado prestigio de Charles Vidor se sostiene de manera excluyente en la realización de *Gilda*, aunque —sobre todo en la última etapa de su carrera— hay en su filmografía algunos otros títulos de interés. Es el caso de este melodrama sobre el mundo del espectáculo, en el que Frank Sinatra ratifica su poco apreciada capacidad como actor dramático.
VCC 31, 23/10, 12 hs.; 24/10, 2.30 hs.; 25/10, 18 hs.

Mishima (*Mishima, a Life in Four Chapters*), 1985, dirigida por Paul Schrader, con Ken Ogata y Kenji Sawada.

Una rigurosa formación calvinista —que en ocasiones lo hace caer en un moralismo bastante molesto— y su obsesión por las formas de vida y costumbres orientales son dos de los rasgos principales de Paul Schrader; de allí que no extraña este personal acercamiento a la vida y la muerte de Yukio Mishima, el controvertido escritor japonés. Un film desequilibrado y fascinante,

con varias secuencias notables y una de las obras más personales del director.
Space, 6/10, 22 y 2 hs.

El crack, 1981, dirigida por José Luis Garci, con Alfredo Landa y María Casanovas.

La vocación cinéfila de José Luis Garci y su admiración por el cine norteamericano debían conducir inexorablemente a que realizara un film en el que homenajeara a alguno de sus grandes géneros. El resultado es *El crack*, una película que sigue los modelos narrativos del cine negro, pero a la vez profundamente española, y que es en mi opinión su mejor película.

Fox, 9/10, 23.30 hs.; 26/10, 23 hs.

Buffet froid, 1979, dirigida por Bertrand Blier, con Gérard Depardieu y Bernard Blier.

Antes de caer en el frío intelectualismo de sus últimas obras, Bertrand Blier había dirigido una serie de películas

caracterizadas por las situaciones insólitas y un humor cáustico y sardónico. A ese grupo pertenece *Buffet froid*, una bizarra mezcla de relato policial, film fantástico y sátira social, que es una de las obras más interesantes y representativas del realizador.
Films & Arts, 10/10, 21.30 hs.; 11/10, 13.30 hs.; 13/10, 21.30 hs.; 14/10, 13.30 hs.; 30/10, 21.30 hs.; 31/10, 13.30 hs.

A. K. (*A.K.: The Making of Kurosawa's Ran*), 1985, dirigida por Chris Marker.

La casi mítica fama de Chris Marker entre los cinéfilos proviene de un mediometrage realizado en 1964, *La jetée*, pero su carrera abarca, a lo largo de más de 40 años, numerosos documentales. En este caso siguiendo la filmación de *Ran* por Akira Kurosawa no solo logra mostrar un interesante diario de rodaje sino también ofrecer un retrato profundo y majestuoso del gran realizador japonés.

Films & Arts, 5/10, 23.30

hs.; 6/10, 7.10 y 15.30 hs.; 8/10, 8.30 hs.; 9/10, 8.30 y 16.30 hs.

El criminal (*The Concrete Jungle*), 1960, dirigida por Joseph Losey, con Stanley Baker y Sam Wanamaker.

Después de haber tenido que exilarse por la persecución macartista, Joseph Losey se consolidó en Inglaterra como un director de gran interés. Este intenso drama carcelario —que excede ampliamente las rutinas del género y hace muchísimos años que no se ve— es una buena muestra de la precisión de su puesta en escena y su capacidad para la dirección de actores.
Film & Arts, 2/10, 18 y 2 hs.; 3/10, 10 hs.; 14/10, 18 y 2 hs.; 15/10, 10 hs.; 22/10, 18 y 2 hs.; 23/10, 10 hs.

El conductor (*The Driver*), 1978, dirigida por Walter Hill, con Ryan O'Neal y Bruce Dern.

Las primeras películas de Walter Hill mostraban a un director de gran personalidad, que luego desgraciadamente se fue diluyendo en la medianía y la rutina. Este, su segundo film, sobre la persecución de un policía a un chofer profesional de asaltos, es un relato riguroso y sin concesiones, y una de las películas menos vistas y más interesantes del director.
Fox, 17/10, 13 y 23 hs.; 26/10, 21 hs.

Furia de pasiones (*Wild Is the Wind*), 1957, dirigida por George Cukor, con Anna Magnani y Anthony Quinn.

La filmografía de George Cukor cubre 50 años del cine sonoro americano y en ella predominan los títulos por encima del nivel medio, habiendo inclusive algunas obras maestras. Este recargado melodrama tiene una realización superior a la calidad de su guión y cuenta con una gran actuación de la inimitable Anna Magnani.
VCC 31, 16/10, 8 y 14 hs. ■

POLANSKI POLEMICO

Roman Polanski es un director sobre el que —a pesar de haber desarrollado su carrera durante más de tres décadas— se hace difícil establecer una opinión definitiva en pocas líneas. Con una vida plagada de circunstancias terribles (infancia en el gueto de Cracovia durante la ocupación nazi, asesinato de su mujer Sharon Tate en manos de una banda de psicópatas) en su obra se unen elementos absurdos y realistas que otorgan a sus mejores películas —para mí las de su primera etapa— un tono marcadamente personal. Dueño de una filmografía no demasiado amplia, en la que se detectan más influencias literarias (Kafka, el teatro del absurdo, Gombrowicz) que cinematográficas, en la que abunda el humor negro y en la que predominan las situaciones de encierro y los personajes obsesivos, su obra parece haber perdido en los últimos años sus rasgos más distintivos para

derivar en un moralismo bastante ingenuo. Una buena oportunidad para ver varias de sus películas son los ciclos que en octubre ofrecerán tanto el canal 5 de Cablevisión como VCC 31. Los títulos a exhibirse serán: *Repulsión* (1965) (VCC 31, 5/10, 24 hs. y CV 5, 7/10, 22 hs.), su segunda película, un minucioso estudio sobre la degradación física y mental de una joven sexualmente reprimida. Realizado en blanco y negro, y de un marcado tono expresionista, el film tenía en su momento un tono obsesionante y perturbador que habrá que ver si hoy se mantiene. *Cul de sac* (1966) (VCC 31, 12/10, 24 hs. y CV 5, 14/10, 22 hs.) es una comedia negrísima y uno de los films del director donde más claramente se detectan las influencias mencionadas del teatro del absurdo. *El bebé de Rosemary* (1968) (CV 5, 21/10, 22 hs.), sobre la novela de Ira Levin, es la obra maestra de Polanski; un film que en una primera aproximación se puede

ver como un excelente ejercicio de suspenso pero que en un nivel más profundo es una obra abierta a múltiples lecturas. *Qué* (1972) (VCC 31, 19/10, 24 hs.), en su propósito de hacer una comedia lunática sobre el jet set, es —sobre todo por su desesperante falta de ritmo— una de sus peores películas. *Barrio chino* (1974) (VCC 31, 26/10, 24 hs.) intenta recrear los códigos del cine negro en versión actualizada, pero en mi opinión sin exceder el brillante trabajo artesanal. Finalmente *El inquilino* (1976) (CV 5, 28/10, 22 hs.) es un film bastante poco visto, en el que abundan los elementos autobiográficos (Polanski es también el actor principal) y que más allá de algunos desniveles narrativos tiene una atmósfera sórdida y opresiva que lo convierten en la última obra importante del realizador hasta la fecha. Será bueno ver (o rever) hoy estos films de un director que siempre ha despertado polémicas entre los cinéfilos. ■

Películas para ver en octubre

Martes 1	<i>Bellísima</i> (L. Visconti) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Contacto en Francia</i> (W. Friedkin) Cinecanal, 23.25 hs.	Jueves 17	<i>El ídolo caído</i> (C. Reed) VCC 31, 22 hs. <i>Madame Bovary</i> (C. Chabrol) CV 5, 22 y 3 hs.
Miércoles 2	<i>La dama sin camelias</i> (M. Antonioni) CV 5, 13 y 19 hs. <i>La leyenda de Lylah Clare</i> (R. Aldrich) TNT, 15 hs.	Viernes 18	<i>Fuga de Alcatraz</i> (D. Siegel) I-SAT, 18 hs. <i>A pleno sol</i> (R. Clément) Cinemax, 22 hs.
Jueves 3	<i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) VCC 31, 22 hs. <i>Este hombre debe morir</i> (C. Chabrol) CV 5, 22 y 3.30 hs.	Sábado 19	<i>Robinson Crusoe</i> (L. Buñuel) TNT, 11.05 hs. <i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (W. Allen) VCC 30, 17.45 hs.
Viernes 4	<i>El cuentero</i> (F. Fellini) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Qué verde era mi valle</i> (J. Ford) VCC 31, 17.30 hs.	Domingo 20	<i>Qué bello es vivir</i> (F. Capra) VCC 31, 10.30 y 17.30 hs. <i>Adiós Mr. Chips</i> (S. Wood) Space, 16 hs.
Sábado 5	<i>El año del arco iris</i> (L. Hallström) CV 30, 16.45 hs. <i>Nace una estrella</i> (G. Cukor) Warner, 18 hs.	Lunes 21	<i>Te odio, mi amor</i> (P. Sturges) VCC 31, 14 hs. <i>If...</i> (L. Anderson) CV 5, 22 y 3 hs.
Domingo 6	<i>El forastero</i> (J. Huston) Space, 16 hs. <i>El toro salvaje</i> (M. Scorsese) TNT, 18.45 hs.	Martes 22	<i>Amor en la tarde</i> (B. Wilder) Cinemax, 20.15 hs. <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) CV 5, 23.50 hs.
Lunes 7	<i>Conciencias muertas</i> (W. Wellman) VCC 31, 18 hs. <i>El sirviente</i> (J. Losey) Film & Arts, 23.30 hs.	Miércoles 23	<i>Al morir la noche</i> (A. Cavalcanti y otros) Film & Arts, 18 hs. <i>Mi mundo privado</i> (G. Van Sant) Space, 22 hs.
Martes 8	<i>Ran</i> (A. Kurosawa) Film & Arts, 21.30 hs. <i>Esperando al bebé</i> (S. Frears) VCC 20, 23.30 hs.	Jueves 24	<i>La herencia de la carne</i> (V. Minnelli) TNT, 10.50 hs. <i>Sed de mal</i> (O. Welles) VCC 31, 22 hs.
Miércoles 9	<i>Ciudad de ángeles</i> (R. Altman) VCC 20, 23.45 hs. <i>Calles peligrosas</i> (M. Scorsese) I-SAT, 0.30 hs.	Viernes 25	<i>Más corazón que odio</i> (J. Ford) CV 30, 13.15 hs. <i>Los muelles de Nueva York</i> (J. von Sternberg) VCC 31, 16 hs.
Jueves 10	<i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma) VCC 20, 12.30 y 19.30 hs. <i>Corazón salvaje</i> (D. Lynch) Cinecanal, 20.15 hs.	Sábado 26	<i>Lo que resta del día</i> (J. Ivory) HBO, 17.45 hs. <i>Eva</i> (J. Losey) VCC 31, 22 y 2.30 hs.
Viernes 11	<i>Cadenas de roca</i> (B. Wilder) VCC 31, 18 hs. <i>¿Qué pasó con Baby Jane?</i> (R. Aldrich) CV 30, 22 hs.	Domingo 27	<i>Luces de la ciudad</i> (C. Chaplin) VCC 31, 9.30 y 13.30 hs. <i>Bonjour tristesse</i> (O. Preminger) Cinemax, 13.45 hs.
Sábado 12	<i>Sabrina</i> (B. Wilder) CV 30, 14.50 hs. <i>La habanera</i> (D. Sirk) VCC 31, 22 y 2 hs.	Lunes 28	<i>Terminator</i> (J. Cameron) Space, 20 hs. <i>Bob, el apostador</i> (J. P. Melville) Film & Arts, 21.30 hs.
Domingo 13	<i>Mujercitas</i> (G. Cukor) VCC 31, 6 y 12 hs. <i>Duelo</i> (S. Spielberg) Space, 16 hs.	Martes 29	<i>Billy Budd</i> (P. Ustinov) Cinemax, 20.15 hs. <i>Adorable pecadora</i> (G. Cukor) VCC 31, 24 hs.
Lunes 14	<i>Corazón valiente</i> (M. Gibson) Cinecanal, 22 hs. <i>El asalto</i> (F. Rademaker) CV 5, 22 y 3 hs.	Miércoles 30	<i>Imitación de la vida</i> (D. Sirk) TNT, 10.50 hs. <i>Asesinos S. A.</i> (A. J. Pakula) CV 30, 13.15 hs.
Martes 15	<i>Extraño accidente</i> (J. Losey) Film & Arts, 18 hs. <i>Nafta, comida, alojamiento</i> (A. Anders) VCC 20, 22 hs.	Jueves 31	<i>Los fantasmas de un hombre respetable</i> (C. Chabrol) CV 5, 22 y 3.30 hs. <i>Infierno 17</i> (B. Wilder) VCC 31, 24 hs.
Miércoles 16	<i>El ocaso de una vida</i> (B. Wilder) VCC 31, 13 hs. <i>Días de gloria</i> (T. Malick) Space, 16 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

AGENDA

Sala Lugones

100 años de cine: muestra del British Film Institute con el auspicio del British Council de Argentina. Del 1º al 9 de octubre.

Un viaje personal de Martin Scorsese a través de las películas americanas, de Martin Scorsese. 100 años de cine japonés, de Nagisa Oshima.

Típicamente británico, de Stephen Frears.

Dos veces cincuenta años del cine francés, de Anne-Marie Miéville y Jean-Luc Godard.

Cine alemán: la noche de los cineastas, de Edgar Reitz.

Cine irlandés, de Donald Taylor Black.

Cinemateca Argentina Teatro General San Martín. Sala Lugones.

Chéjov en el cine. Del jueves 10 al miércoles 23 de octubre.

Encuentro con Arturo Ripstein.

Del jueves 24 al miércoles 30 (siete films inéditos con la presencia del director mejicano).

Festival Internacional de Video

Del 1º al 9 de octubre de 1996.
Teatro General San Martín.

Centro Cultural Rojas

Jueves 3, 10 y 17 de octubre:
Rapado de Martín Rejtman.

Cineteca Vida Corrientes 1551. Viernes y domingos 20.30 hs.

4/10: *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein

6/10: *El proceso* de Orson Welles

11/10: *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem

13/10: *Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici

18/10: *El verdadero fin de la guerra* de Jerzy Kawalerowicz

20/10: *Vida familiar* de Krzysztof Zanussi

25/10: *Cobra verde* de Werner Herzog

27/10: *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman.

Festival de Films Marginales (películas bizarras)

Entrada libre y gratuita
Facultad de Filosofía y Letras

Puán 470 (sorteos y regalos)

Cine Toxi - Films bastardos Aula 142 (audiovisuales)

31/10: *Las chicas de la prisión* (Chuck Vincent)

7/11: *Robot Ninja* (R. Bookwalter), con Burt Ward (Robin)

14/11: *Puño desnudo* (Cirio H. Santiago), con Darby Hinton

21/11: *El regreso de la espada mortal* (Chen Guon Lang)

28/11: *Running Delilah* (Richard Franklin), con Diana Rigg

Coordinan: **Silvia G. Romero y Fabián Sancho**

Cine de Super Acción Miércoles 21 hs.

30/10: *Police Story* (de y con Jackie Chan)

6/11: *The Armour of God* (de y con Jackie Chan)

13/11: *Erase una vez en China* (Tsui Hark), con Jet Lee

20/11: *A Better Tomorrow* (John Woo), con Chow Yun Fat

27/11: *Once a Thief* (John Woo), con Chow Yun Fat

Coordina: **Fabián Sancho**

Festín Diabólico (Horror Cult

Movies). Martes 21 hs.

29/10: *Nekromantik* (Jörg Buttgereit), film necrofilico

5/11: *Nekromantik II* (Jörg Buttgereit), más nasty que el primero

12/11: *La serpiente alada* (Larry Cohen)

19/11: *Max, el perro* (John Lafia)

26/11: *Dawn of the Dead* (George Romero)

Coordina: **Silvia G. Romero** (¡Vení y divertíte!)

Funciones de revisión del Cineclub Núcleo. Lunes 19 horas. Cine Maxi.

7/10: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos).

14/10: *Dios y el diablo en la tierra del Sol* (Glauber Rocha).

21/10: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade).

28/10: *Ellos no usan smoking* (León Hirzman).

Tiempos cortos: 1º festival de cortometrajes

Facultad de Filosofía y Letras - UBA

12 y 13 de octubre en el Centro Cultural Recoleta

Cinéfilos S.R.L.
Presenta

La Videoteca

Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

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

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



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

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

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

NUEVA DIRECCIÓN

Video del Angel



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

Vid 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

La nave preferida por los navegantes de Internet.

Atravesar el mundo en tan sólo unos segundos es mejor con Macintosh Performa de Apple:

Comprobado por todos aquellos a los que les gusta la aventura y les apasionan los descubrimientos, quienes saben que explorar los horizontes de Internet se disfruta más con una nave bien equipada.

Macintosh Performa posee la más avanzada tecnología, pero es la computadora más sencilla de usar. Diviértase con juegos interactivos y con la amplia gama de software que ya viene incluido.

Y para vivir una experiencia multimedia sin igual, Macintosh Performa cuenta con un veloz CD-ROM, sonido estéreo, pantalla de alta resolución y puede crecer de acuerdo a sus necesidades.

Disfrutarlo es muy sencillo: llévalo a casa y conéctelo, e inmediatamente, estará al mando.



Con el microprocesador
PowerPC

W

Para Windows

☺

Mac OS

INTERNET

 **Apple**

Macintosh Performa

Datamac Argentina

Llame Gratis: 0-800-44MAC

Línea Directa: 314-1212