

Año 6 N° 60 Febrero de 1997 \$ 7.500.-  
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

# EL AMANTE

# C I N E

*Contra viento y marea*

*Secretos y mentiras*

*Evita / Fargo / Kolya*

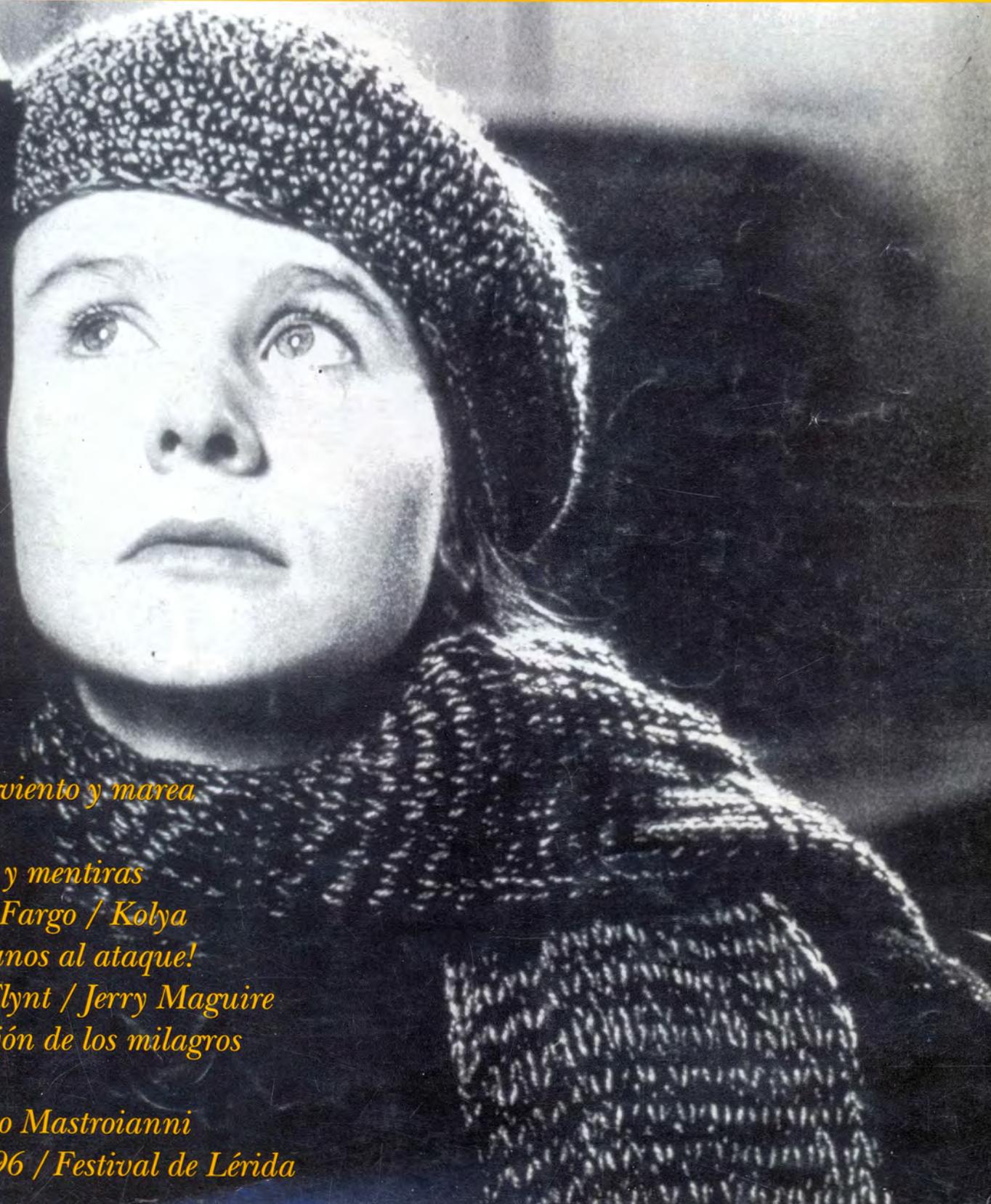
*¡Marcianos al ataque!*

*Larry Flynt / Jerry Maguire*

*El callejón de los milagros*

*Marcello Mastroianni*

*Indice 96 / Festival de Lérída*



# Fans



*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:

La proximidad de la entrega de los Oscar ha concentrado en este mes, como suele suceder periódicamente, muchos de los estrenos más interesantes del año. Hemos tratado de realizar la cobertura de la forma más extensa posible; en algunos casos, con más de una nota por estreno. Desde la tapa destacamos *Contra viento y marea*, de Lars von Trier, una película que se distingue en forma radical de la producción cinematográfica habitual y que, en nuestro caso, nos ha conmovido especialmente.

Nos gustaría que esta profusión de estrenos generara una gran afluencia de público. Que la gente saliera discutiendo de los cines y, eventualmente, comprara nuestra revista para cotejar puntos de vista. Lo cierto es que efectivamente este mes se ha hablado mucho de una película.

Lamentablemente solo se trata de *Evita* y, en general, las conversaciones han sido extracineamatográficas. Desde la rotura vandálica de algunas salas hasta la insólita prédica del Vicepresidente, las voces más sonoras, una vez más, han sido las de personas que no habían visto la película que impugnaban. Nosotros sí la vimos y, a pesar de que opinamos que es una película sobre la cual es difícil hablar, nos las arreglamos para hacerlo en muchas páginas. Quintín y Silvia Schwarzböck la recorren con dos miradas complementarias pero desde la misma insatisfacción, mientras que el obispo Jorge Casaretto, quien gentilmente nos hizo llegar sus impresiones, la elogia con algunas reservas.

Tantos estrenos y la aparición imprevista de algunos de ellos nos obligaron a suspender el correo por este número. Prometemos para el próximo la publicación de las jugosas cartas que ya habíamos seleccionado para este y las que seleccionemos de las que vayan llegando.

Siguiendo con nuestra recorrida por el mundo, dos de nosotros (el matrimonio Antin) asistieron al III Festival de Lérida, una cálida reunión para revisar el cine latinoamericano en la hermosa Cataluña. En un hecho verdaderamente insólito, Quintín se llevó uno de los premios más importantes. Esto sería un enorme orgullo para nosotros si no fuera que en realidad el premio era para otra persona (leer la nota).

Como hacemos habitualmente en nuestro número de febrero, les entregamos el índice completo del año 1996 a modo de separata. También cumplimos con la publicación de la nota recordando a Marcello Mastroianni. Ciao, Marcello.

Y a ustedes, hasta la próxima.

### Los directores

### SUMARIO

#### Estrenos

<i>Contra viento y marea</i> .....	2
<i>Secretos y mentiras</i> .....	4
<i>Larry Flynt</i> .....	6
<i>El callejón de los milagros</i> .....	8
<i>¡Marcianos al ataque! (I)</i> .....	10
<i>¡Marcianos al ataque! (II)</i> .....	12
<i>Kolya</i> .....	14
<i>Evita (I)</i> .....	16
<i>Evita (II)</i> .....	19
<i>Jim y el durazno gigante</i> .....	21
<i>Jerry Maguire</i> .....	22
<i>Fargo</i> .....	23
<i>Eso que tú haces, Turbulencia,</i> <i>Corazón de dragón, Showgirls, Fiesta,</i> <i>Elisa, Romeo y Julieta, Dile a Laura que la quiero,</i> <i>Garras</i> .....	24

Entrevista a Martín Caparrós .....	28
Richard Key Valdez .....	30
Índice 96 .....	31
Marcello Mastroianni .....	36

<b>Festival de Lérida</b> .....	40
Crónicas leridianas (I) .....	41
Crónicas leridianas (II) .....	46
Entrevistas .....	50

El AmanTV .....	54
-----------------	----

#### Guía del amante

TV .....	56
Libros .....	57
Video .....	58
Cine en TV .....	60
Agenda .....	64

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

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

**Colaboraron en este número:** Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Eduardo Hojman, Diego Brodersen, Jorge Casaretto, Tino y Norma Postel.

**El Kaiser:** Haydée Thompson

**El Tolo:** Nené Díaz Colodrero

**Dieta especial:** Marta González

**Corresponsal extranjero en La Quiaca:**

Gustavo J. Castagna

**Cadete:** Gustavo Requena Johnson, del bando contrario

**Calentitos los panchos:** Norma Postel

**Corrección en Primera:** Gabriela Ventureira, impasable

**Corrección en Reserva:** Jorge García, también impasable pero por otras razones

**Preparador físico:** el profe Lorenzo

**Diagramación táctica y composición:** Carlos Almar, hace la diagonal

**Tipea:** Zapata, volante por la derecha

**Diseño:** Fernando Santamarina, el mariscal del área chica

**Imprenta:** El Dream Team, Impresora Americana, Lavardén 163

**Fotomecánica:** *Proyección*, Rivadavia 2134 5° G, 951-0696.

**Distribución:** *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9° piso. Capital

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

## Contra viento y marea

*Breaking the Waves*

Dinamarca-Gran Bretaña, 1996, 156'

Dirección: Lars von Trier

Producción: Vibeke Windelov y Peter Aalbæk y Jensen

Guión: Lars von Trier

Fotografía: Robby Müller

Música: Joachim Holbek

Montaje: Anders Refn

Intérpretes: Emily Watson, Stellan Skarsgård, Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr, Adrian Rawlins, Jonathan Hackett, Sandra Voe, Udo Kier.

# El reino de los cielos

por Quintín

*Contra viento y marea* cuenta una historia única y alcanza una intensidad singular. Lo mismo podría decirse de otras películas, como por ejemplo de *Secretos y mentiras*, para tomar un estreno actual. La diferencia es que *Contra viento y marea* es un film radical con la connotación de extremismo y hasta de violencia que tiene la palabra. Se trata de una película seria, de una película que le propone un desafío al cine. Es que el cine suele ser la menos seria de las artes, no porque abunde en humor ni porque le falte solemnidad, sino porque aun en las obras más ricas y más elaboradas sobrevuela una sensación de intrascendencia que hace pensar en su manufactura industrial, por un lado, y en la falta de un compromiso profundo por el otro. Lars von Trier parece haber querido demostrar que el cine puede superar esa limitación llevando al límite la condición del cineasta. Hay pocos films que exijan por parte del director una prueba de integridad artística como este.

*Contra viento y marea* es la historia de un martirio. Bess, una chica bondadosa y simple que tiene algo de la Gelsomina de *La strada*, vive en una aldea escocesa. Bess se casa con Jan, un obrero extranjero que es un hombre cabal y generoso. La felicidad de la pareja, con su gozosa intimidad sexual y su ternura, contrasta con una familia frustrada y con una comunidad regida moralmente por la iglesia local que practica una religión sombría y represiva. Jan parte a trabajar en alta mar y Bess lo extraña tanto que le pide a Dios, con el que cree hablar en voz alta, que su marido vuelva antes de tiempo. Así ocurre, pero como consecuencia de un accidente que lo deja paralizado y con mal pronóstico para su vida. El amor de Bess termina estableciendo lo que ella cree que es un pacto con Dios por el cual cada vez que se entrega a un desconocido, ayuda a la recuperación de Jan. Bess pasa a vivir en un infierno, acosada por tres calamidades simultáneas: la iglesia, que va imponiendo el repudio de sus

paisanos y de su familia. La medicina, que decide que está loca y debe ser internada. Y su propia misión de prostituirse que le resulta repugnante. Cuando la condición de Jan empeora, Bess aumenta la apuesta y va a buscar a un marinero violento que sabe que terminará matándola.

Von Trier describe la atmósfera del pueblo y la evolución de su protagonista con una precisión y una fuerza extraordinarias. Las escenas de sexo entre Bess y Jan, de una brevedad ejemplar, son de una rara sugestión. Las negras convicciones de los notables de la iglesia, su sentimiento de superioridad se pintan elocuentemente hasta culminar en la escena en la que uno de ellos hace estallar un vaso. El papel de las manipulaciones del médico es también crucial: a su modo, también usará la superioridad científica para intentar conquistar a Bess y luego para destruirla. La escena en la que ella lo rechaza es de una perfecta sutileza. La sordidez de los encuentros con extraños se refleja sólidamente en una escena en el ómnibus. Igualmente segura es la descripción de las fuerzas que acompañan a Bess, que se resumen en los compañeros de Jan y la radio en la que estos escuchan música. La música tiene un lugar importante en el film. Dividido en capítulos, estos se presentan mediante figuritas animadas, con sonido de las canciones del pop inglés de hace un par de décadas. Estos momentos, hechos de imágenes infantiles y canciones pegajosas, establecen un horizonte de vulgaridad para la historia, como si von Trier quisiera dejar establecido que este no es un asunto de gente sofisticada y declarar que se asocia con su cultura. También es un indicio de lo que intentaremos explicar ahora.

La historia descrita hasta aquí se presta perfectamente como material para cualquier director, especialmente para uno que quiera lucirse mostrando su superioridad sobre personajes que se creen superiores. No es muy difícil denunciar la crueldad de los pastores, los cálculos del médico, las vacilaciones y rencores de la cuñada. Ni la pobreza humana de todo el cuadro. Puedo imaginar varias películas repugnantes que cuenten estos hechos. Tenemos además a la propia Bess, gran candidata a la película de caso clínico con toques piadosos a la manera de, por ejemplo, *Agnes de Dios*, en la que una monja adolescente, ignorante de todo, se cree embarazada por el Espíritu Santo. Hay también en el argumento una arista fantástica (la literalidad con la que se cumplen los pedidos de Bess que recuerda a *La pata de mono*, el clásico cuento de W. W. Jacobs) que sería una buena base para un film de terror. Pero von Trier está intentando otra cosa. En primer lugar, separarse de todo academicismo. Durante toda la película se usa sostenidamente la cámara en mano con frecuentes fuera de foco. La idea, me parece, es que esta mirada que busca y se desconcierta quiere evitar la tentación de contar esta historia desde arriba, con planos serenos que demuestren de algún modo que el director tiene la situación dominada y que su claridad olímpica contrasta con el dolor de Bess y la confusión de los otros personajes. Von Trier sabe que la condescendencia es fatal porque es una de las marcas del cine falso y necesita obviarla en todas sus manifestaciones potenciales. Pero creo que eso no es todo y que la película admite una interpretación más audaz.

Bess muere asesinada pensando que Dios ha accedido a cambiar su vida por la salud de Jan, desahuciado por los médicos. Visto con ojos distantes estamos ante una tragedia espantosa, patética: una loca que cree que puede cambiar las leyes de la naturaleza prostituyéndose hasta el suicidio mientras su marido agoniza cruelmente. Pero Bess nos ha advertido que es buena para creer. Y ocurre un milagro: Bess



Emily Watson y Katrin Cartlidge en *Contra viento y marea*

muere pero Jan se cura. En el cine hay muchas clases de milagros: milagros cómicos como el *El milagro* de Rossellini, milagros metafóricos como el de *¡Qué bello es vivir!*, milagros baratos como el de *El campo de los sueños*, milagros imaginarios como el de la citada *Agnes de Dios*, milagros New Age como el de *Ghost*, milagros de segunda mano como los de las recreaciones bíblicas. Pero este es un milagro de carne y hueso. Un milagro sin ambigüedad ni explicación alternativa. Para subrayarlo, las campanas que faltaban en la iglesia —y que Jan y Bess han imaginado hacer sonar— tañen en el cielo mientras los instrumentos científicos señalan que no se trata de un fenómeno natural. Pero no solo es un milagro en serio, es un milagro necesario; sin él, *Contra viento y marea* sería casi una película indecente, de una crueldad despreciable. Solo conozco un antecedente semejante en la historia del cine: la majestuosa, extraordinaria resurrección en *Ordet*, de Carl Theodor Dreyer, en la que el film de von Trier se inspira evidentemente. En esa película, las mismas fuerzas que aquí —el fanatismo religioso, la creencia secularizada y el ateísmo científico— acuerdan en una sola cosa: la imposibilidad de los milagros en el siglo XX. Contra esas fuerzas (esto es, contra la tristeza represiva de la religión, el conformismo de la sociedad, la tibieza y el egoísmo de los corazones) se alza el milagro de *Ordet* en nombre del amor (el sexuado amor de la pareja). Von Trier, más de cuarenta años después y cuando las calamidades del mundo que Dreyer se atrevía a desafiar se han consolidado, vuelve a repetir el intento pero tomando en cuenta el estado actual de las cosas. La mirada clara de Dreyer, sus virtuosos planos secuencia, las discretas discusiones teológicas entre pequeñoburgueses ya no son el marco adecuado para hacer estallar un repudio similar contra el orden del mundo. Es necesario, parece pensar von Trier, extremarlo todo: ir a buscar entre los pobres de

espíritu, entre los ignorados, entre los alienados, para encontrar los últimos alientos del amor y la bondad. Y también dejar sentado que las certidumbres se han apagado y que las imágenes se vuelven borrosas y es necesario perseguirlas. Tanto el mundo proletario de Jan y Bess con sus humildes gustos artísticos como los movimientos de la cámara provienen de allí. El milagro ya no puede ser más que un milagro *violento*.

Concederle a Bess sus plegarias es una necesidad de estricta lógica cinematográfica. Lo contrario sería un gesto de frivolidad y de cobardía. Von Trier se coloca (y nos coloca) en el lugar de Dios y no hay duda de que este, al igual que en *Ordet*, no puede sino aceptar el pedido. Más aun, ciertas miradas de Bess a la cámara hacen pensar que así como ella puede hablar con Dios, también es capaz de mirarlo y que es justamente él quien maneja esa cámara. Como si *Contra viento y marea*, con sus imágenes granuladas y móviles, fuera una home movie filmada por un dios que es en realidad un cineasta precario, un aficionado. No es que von Trier se coloque en el lugar de Dios, es mucho más osado: coloca a Dios, un dios en retirada pero todavía poderoso, en el lugar del cineasta. Lo intima, como hace Bess, a responder a la entrega de la mujer y al dilema del artista. Y así consume una especie de blasfemia devota que nada tiene que ver con las fábulas beatas y mucho con la excepcionalidad del arte. El movimiento conceptual de von Trier consiste en hacer coincidir la pregunta por la posibilidad del arte con una demanda para que Dios se siga manifestando. Si Dios no se pronuncia favorablemente frente a Bess, es porque el cine es imposible. Y es Dios el que debe terminar la película. Cualquiera sea nuestra opinión en materia religiosa o artística, una ambición tan absoluta debería inspirar el respeto que se les debe a los apasionados. ■

## Secretos y mentiras

*Secrets and Lies*

Gran Bretaña, 1995, 141'

Dirección: Mike Leigh

Producción: Simon Channing-Williams

Guión: Mike Leigh

Fotografía: Dick Pope

Música: Andrew Dickson

Montaje: Jon Gregory

Intérpretes: Brenda Blethyn, Timothy Spall, Phyllis Logan, Marianne Jean-Baptiste, Claire Rushbrook, Elizabeth Berrington, Michele Austin, Lee Ross, Lesley Manville.

# Imitación de la vida

por Gustavo J. Castagna

*El dolor no es racional. Quizás uno llora por uno mismo.*

Los tres films de Mike Leigh conocidos en nuestro país —*La vida es formidable*, *Naked* y *Secretos y mentiras*— reflejan, entre otras cuestiones, una de las pautas esenciales, acaso la más importante, para evaluar las virtudes de un realizador: cómo dispone los materiales con los que trabaja. En cada una de sus películas se perciben la comunión con los actores, su experiencia como director de teatro y televisión y la decisión de contar historias realistas con personajes que cargan con problemas familiares y de incomunicación, en ocasiones originados en un pasado traumático. Pero el cine de Leigh nunca apela a la psicología ni a las preguntas filosóficas y metafísicas (como lo hiciera el mejor y el peor Bergman) ni ilustra sus temas con personajes autodestructivos que al final llegan a la catarsis valiéndose de la técnica del psicodrama (como lo hiciera Cassavetes en sus películas como director). Leigh apunta al realismo familiar más casero, desarrollando historias que avanzan lentamente hasta llegar a un final donde no es necesario que se resuelva la ausencia de afectos. Asimismo, uno de los aspectos novedosos de su cine es que, a esa problemática familiar, el realizador le agrega fuertes apuntes sociales, siempre sugeridos y jamás explicados, en los que se presenta el origen y el pasado de la mayoría de los personajes. A diferencia de Stephen Frears, que propone una feroz crítica del contexto social, y de Ken Loach, siempre preocupado por trascender el ámbito familiar para llegar al registro de toda una comunidad, los films de Leigh conjugan los temas de sus dos colegas, agregándoles las miserias, los

defectos y las virtudes de sus personajes. Justamente ahí está una de las claves de su cine: sus criaturas son personas, ni buenas ni malas, ya que jamás son juzgadas por el director. Y ahí está el mayor desafío de Leigh, del que siempre sale airoso: retratar un pedazo de vida, bucear en los códigos del realismo más extremo y filmar una historia donde muchos (tal vez todos) podemos vernos reflejados.

Posiblemente Johnny, el protagonista de *Naked*, se aleja de esa manera de retratar el mundo que propone el realizador. La oscuridad y el aspecto siniestro de ese personaje, carente de compasión y diseccionador de un mundo que se cae a pedazos, poco tienen que ver con los retratos familiares que se observan en *La vida es formidable* y en *Secretos y mentiras*. Sin embargo, la manera en que Leigh se acerca a sus personajes —con una cámara que descrea de la movilidad superflua para registrar la grandeza de su grupo de actores— y la forma pausada en que elabora sus relatos, donde los detalles y la duración de cada plano llegan a la perfección, son decisiones estéticas que marcan a las tres películas.

Esta solidez formal del director tiene su origen en sus trabajos alternados para el teatro y la televisión, donde conoció a algunos de los intérpretes que aparecen en *Secretos y mentiras*. Además, su particular manera de dirigirlos —determinado actor, por ejemplo, solo descubre las facetas de los otros personajes durante la filmación de una escena— muestra el rigor conceptual de Leigh para contar sus historias. Historias que solamente él y otro personaje conocen en su totalidad pero que, a pesar de los métodos empleados, nunca necesitan de la improvisación en cámara. Es decir, los films de Leigh son falsamente improvisados, a diferencia de la escuela del Actors Studio (por ejemplo, en los films de Cassavetes, donde un hecho de la vida real resulta fundamental para la explosión catártica de los personajes). El realismo “primitivo” del cine de Leigh se sostiene por el control absoluto de la puesta en escena y por la construcción de un verosímil de inmediato reconocimiento. Las historias de Leigh ofrecen temas reiterados en muchos films pero el director plantea una mirada distinta: sus películas vienen a rebatir aquella vieja y estúpida frase cinéfila ya que en cada una de sus imágenes se nota que la vida es más grande y más importante que el cine.

Aunque siempre aparecen acompañados, los personajes de *Secretos y mentiras* están solos, y aunque tienen un trabajo estable, no están conformes con la función social que cumplen en sus tareas. Mike Leigh expone la carencia de afectos que soportan varios personajes (principales o secundarios). Algunos de ellos con cuentas pendientes con el pasado (Cynthia y Maurice, los hermanos), otros disconformes con la vida que llevan y con la madre que tienen (Roxanne, la hija de Cynthia), otros a la búsqueda de la madre natural (Hortensia), otros sin demasiados problemas económicos pero con conflictos personales ocultos (Mónica, la esposa de Maurice) y otros, en un plano más secundario (el novio de Roxanne, la secretaria de Maurice), que participan involuntariamente de los conflictos del resto. En *Secretos y mentiras* hay encuentros que sirven para desentrañar el pasado (Cynthia y Hortensia), llantos y tristezas (Maurice y Cynthia en la habitación del padre) y discusiones interminables y a los gritos en las que se manifiesta la sobreprotección materna (Roxanne, inmediatamente después de pelearse con su madre, se va de la casa y se acuesta con su novio). Con semejantes historias paralelas y personajes, ya vistos en cientos de películas, *Secretos y mentiras* es una película que desafía la elección de su propia temática. En ningún momento el film olvida que su material es convencional, que las historias familiares son las



Marianne Jean-Baptiste y Brenda Blethyn en *Secretos y mentiras*

más impactantes, que los sentimientos de los personajes siempre encuentran una recepción inmediata en el espectador y que las cuentas pendientes con el pasado son aquellas que nos obligan a emocionarnos. Sin embargo, Leigh demuestra que es un director de cine y televisión y no el ilustrador de un guión perfecto.

Dos magníficos momentos de la película confirman esta afirmación. El primer encuentro entre Hortensia y Cynthia en una mesa de café revela la capacidad de Leigh para dirigir actores y contar una escena con la cámara absolutamente estática. Son varios minutos con la cámara fija en los que Leigh registra las emociones de los dos personajes con una ejemplar síntesis de tiempo y espacio, sin mostrar más de lo necesario, como el inolvidable instante en que Cynthia recuerda la relación fugaz que tuvo en el pasado con un negro. Esa austeridad de la puesta vuelve a aparecer en la secuencia final, en el cumpleaños de Roxanne, donde siete personajes —pese a sus amores y odios— se reúnen para el festejo. Allí estallarán los conflictos pero Leigh encuentra los momentos indicados para insertarles una dosis de humor (Mónica mostrando la casa, los rostros de sorpresa de la familia cuando conoce a Hortensia), confiando nuevamente en sus actores. En varias situaciones de esa secuencia, como en el momento del almuerzo, Leigh vuelve a dejar fija la cámara para registrar el movimiento continuo que se desarrolla dentro del plano, con los personajes sirviéndose y comiendo en la mesa.

Esos dos momentos de *Secretos y mentiras* abordan un problema complejo: las fronteras entre el cine y la televisión. No es cuestión de revalorizar la importancia de la cámara fija si esta no está empleada con una función dramática. Infinidad

de películas eligieron esa manera de contar una situación y solo transmitieron hastío, aburrimiento y autocomplacencia. Por eso *Secretos y mentiras* impresiona por su austeridad y su economía de recursos, dando la sensación de que no podría haber sido filmada de otra manera. Las películas de Leigh, por su manera de introducir a los personajes y sus elecciones estéticas, reducen al mínimo las diferencias entre el lenguaje televisivo y el cinematográfico. Un espejo en el que el cine y la televisión argentina deberían verse reflejados de una vez por todas. Veán y aprendan.

Además, *Secretos y mentiras* es una película social sin proclamarlo a gritos, sin necesidad de subrayar el contexto en el que viven sus personajes. El empleo de barrendera municipal de Roxanne, el de Cynthia en una fábrica, el de Hortensia como optometrista y el de Maurice como fotógrafo de bodas son detalles de los que Leigh se vale para trazar el retrato de la sociedad inglesa actual. Son breves pinceladas que oscilan entre la resignación y el conformismo de los personajes con respecto a sus trabajos. Sin embargo, la manera en que Leigh filma el suburbio donde viven Cynthia y Roxanne y el encuentro en la entrada del subte de la primera con Hortensia (como si se tratara de un documental), la forma en que conjuga los conflictos humanos con los sociales y la escena en que introduce a un personaje marginal y desempleado —Stuart, el amigo de Maurice que le vendió el estudio fotográfico— amplían el concepto que definiría ideológicamente al director. Leigh es un humanista social que conoce al detalle la belleza y la fealdad de la vida. Por eso la imita en *Secretos y mentiras* mostrando sus dos caras; como la de esa chica rubia que se fotografía en el estudio de Maurice, hermosa en un lado de su rostro y con espantosas cicatrices en el otro. ■

## Larry Flynt, el nombre del escándalo

Larry Flynt

EE.UU., 1996, 125'

Dirección: Milos Forman

Producción: Oliver Stone, Janet Yang y Michael Hausman

Guión: Scott Alexander y Larry Karaszewski

Fotografía: Philippe Rousselot

Música: Thomas Newman

Montaje: Christopher Tellefsen

Intérpretes: Woody Harrelson, Courtney Love, Edward Norton, James Comwell, Crispin Glover, James Carville, Brett Harrelson, Donna Hannover, Norm MacDonald, Vincent Schiavelli.

# El mundo contra Flynt

por Silvia Schwarzböck

Los guionistas Scott Alexander y Larry Karaszewski —los mismos de *Ed Wood*— se decidieron a contar la historia de Larry Flynt pensando en “una película de Capra con pornografía”. Esta era la definición que daban de lo que debía ser la épica de alguien que nunca hubiera merecido una épica a no ser por ellos (algo parecido a lo que habían logrado con Edward Wood Jr., solo que esa vez contaron con la solidaridad excéntrica de Tim Burton). Para repetir la operación con éxito necesitaban una figura que pudiera igualar la carrera cuesta abajo del inolvidable Bela Lugosi —que había sido coronada con una despedida insuperable, al actuar a las órdenes del que fue considerado el peor director de la historia del cine—, de manera tal que Flynt —tan despreciado por la vulgaridad de su revista como lo fue Wood por la berretéz de su cine— pudiera exhibir un costado humano intachable al convertirse en el compañero incondicional de un ser caído en desgracia. La elegida fue la cuarta esposa —tuvo cinco— de Larry Flynt, Althea Leisure, que reunía —como Lugosi— algunos de los atributos ideales para que algún desventurado salvara su alma haciéndose cargo de ella. El único obstáculo que el guión debía superar para hacer posible “una película de Capra con pornografía” era la pornografía misma de *Hustler*. El film de Forman no permite formarse una idea concreta sobre el contenido de la revista y lo hace adrede, para que de alguna manera este sea el McGuffin (ver “Diccionario cinéfilo II” en *EA* N° 28, p. 20) de la historia.

Pero más allá de las necesidades lógicas del argumento, uno podría preguntarse hasta qué punto la posibilidad de reconstruir la gesta de Flynt —o la vida de Flynt como una gesta— depende de ocultar *el sentido* de su mercancía. Este tipo de análisis es el que hace Louis Menand en un excelente artículo aparecido en *The New York Review of Books*. El autor trata de desmentir uno de los supuestos sobre los que se sostiene el film: que *Hustler* no es más que la versión populista de *Playboy*. Lo que separa a ambas revistas —según Menand— no es solo su target, sino la visión del sexo que tiene cada una. El primer número de *Playboy* aparece en 1953. A pesar de su actitud liberal respecto del sexo, la forma en que muestra el cuerpo femenino es la misma que predominó en esa década: las mujeres están expuestas como carne, pero son tan perfectas e inaccesibles que daría lo mismo que fueran monjas. Que sus formas sean sensuales no quiere decir que ellas tengan ambiciones sexuales por sí mismas. Las chicas de *Playboy* son limpias y están milagrosamente libres de culpa. Responden a la fantasía de los bachilleres de los 50. Pero la pornografía lanzada al mercado masivo a fines de los 60 y principios de los 70 está basada en una premisa diferente: que no es el hombre, sino la mujer la que está compelida al sexo. Menand dice que la ideología pop de la revolución sexual enseñaba que las mujeres disfrutaban del sexo tanto como los hombres y de la misma manera en que ellos imaginan disfrutarlo, esto es, activamente, promiscuamente, y sin culpa. De ahí que muchos films sexualmente explícitos de la nueva era fueran acerca de mujeres en búsqueda de placer sexual (*Garganta profunda*, *El diablo en Miss Jones* o inclusive las pornosofts de la serie *Emmanuelle*). Pero estas películas mostraban hasta qué punto, a pesar de la retórica del amor libre y de la pareja abierta, las mujeres sexualmente promiscuas de la revolución sexual eran una fantasía enteramente masculina.

Cuando Larry Flynt abre su club de striptease en Dayton esta retórica estaba en su apogeo. El sexo comercial aparecía justificado como la consecuencia natural del reconocimiento de que el hombre y la mujer disfrutaban por igual del sexo. Y esta es —según Menand— la visión de la revolución sexual que adoptó el film de Forman, por la cual Flynt aparece allí como alguien que solo estaba siendo honesto acerca de un tema que solo los hipócritas y los mojigatos habían convertido en vergonzoso. Hay un episodio de *Larry Flynt* donde queda reflejada la concepción del sexo que maneja *Hustler*. El primer número de la revista aparece en 1974. Las ventas dejan mucho que desear hasta el año siguiente, cuando se publican unas fotos de Jackie Kennedy-Onassis desnuda, tomadas con teleobjetivo por un paparazzi. *Hustler* llega al millón de ejemplares vendidos, una cifra que hacia fines de la década se elevará a dos millones y medio. Allí aparece la fórmula que le sirvió a Flynt para edificar su imperio editorial: la violación de la privacidad. Cuando sale publicado ese número clave, alguien descubre al gobernador de Ohio, Jim Rhodes, *in fraganti*, comprándolo en un kiosco de revistas. Esta indiscreción es inmediatamente reportada a los medios, que —para delicia de Flynt— la convierten en un escándalo público. La película subraya este hecho fortuito —*subrayar* debe ser el verbo que mejor explica lo que Forman intenta hacer todo el tiempo con el material del que dispone— y lo tiñe de una ironía simplona, como si al conseguir la complicitad inmediata del público pudiera convertirlo en una prueba irrefutable de la mojigatería mentirosa de la cultura oficial. Rhodes quiere ver las fotos, pero él está avergonzado de su deseo. Este sentimiento



Woody Harrelson, Courtney Love y Edward Norton en Larry Flynt

ambivalente que tiene todo consumidor de revistas eróticas o de pornografía, por el cual mantiene su hábito en secreto o, por lo menos, consume ese material en el ámbito estrictamente privado (de otra manera desaparecería el placer de consumirlo), el film lo hace pasar por un ejemplo de la clase de hipocresía que hombres como Larry Flynt vendrían a desenmascarar.

Menand señala algo que casi siempre se les escapa a las mentes progresistas: que el deseo de ver fotos de mujeres desnudas —sobre todo si son famosas— está inevitablemente asociado al sentido de que está mal hacerlo, de que es algo personalmente degradante, porque no deja de ser una violación de la privacidad (podríamos ir más lejos que Menand y arriesgarnos a decir que no puede haber una pornografía progresista porque no sería pornografía). Lejos de constituir otro paso hacia una sexualidad más honesta e igualitaria —sostiene el autor—, esta asociación entre sexo y culpa, entre placer y degradación fue una regresión hacia el mundo anterior a *Playboy*. *Hustler* publicaba fotos de mujeres obesas, defecadas, con penes artificiales, a las que se sumaban sus historietas racistas o declaraciones como las de Althea —a quien Flynt golpeaba sistemáticamente, algo que el film omite— diciendo cosas tales como “yo no veo nada de malo en que un hombre le pegue a una mujer. De hecho, muchas mujeres se excitan con eso”. Las mujeres sexualmente liberadas eran para *Hustler* unas perras que necesitaban ser expuestas y castigadas. Larry Flynt —concluye— fue el que en plena revolución sexual reintrodujo la vergüenza en el sexo. Lo que no ve Menand es que la película se enfrenta a un dilema sin solución y lo asimila de la mejor manera posible: la pornografía no puede ser políticamente correcta —ni la de *Hustler*, ni la de *Playboy*, ni ninguna—, pero

como su prohibición tampoco lo sería, es políticamente correcto aceptar que exista, porque el derecho que permite publicarla es el mismo que permite criticarla públicamente.

Ahora bien, ¿por qué se hace un film tan políticamente correcto sobre un hombre políticamente incorrecto que actuó de manera políticamente correcta? ¿Por qué se desperdicia a un personaje con aristas personales tan complejas como el de Flynt para hacer un film al que nadie le pueda objetar que el campeón de la libertad de expresión se burlaba de las ideas feministas? ¿Por qué Hollywood no puede asimilar ninguna de las contradicciones de las personas comunes y silvestres a las que tanto le gusta adular y reniega de todo aquello que pueda convertirse en un indicio de que el mundo es infinitamente complejo y que el sentido común casi siempre está equivocado?

La respuesta nos puede llevar a un problema mayor: ¿no será que el verdadero Larry Flynt es un personaje absolutamente incompatible con los don nadie del universo de Capra y lo único que puede llevar a confundirlo con uno de ellos es su delirante venganza contra ese establishment pacato que lo dejó postrado y sin sexo? De lo contrario, ¿por qué hacer que mantenga siempre al mismo staff de los comienzos —algo que no hizo—, ocultar que golpeaba a su mujer, convertirlo en el pornógrafo de la clase trabajadora, y hacerlo salir de una familia más humilde que la que tuvo? En fin, si un biopic de apariencia progre se avergüenza tanto de su biografiado que necesita omitir lo que le dio sentido a su vida (que no fue justamente la idea de defender los derechos constitucionales), ¿cómo no esperar la reacción de los mojigatos que hasta se sienten ofendidos por la osadía del afiche, que muestra al protagonista en la misma posición que Cristo en la cruz? ■

## El callejón de los milagros

México, 1996, 134'

Dirección: Jorge Fons

Producción: Alfredo Ripstein Jr.

Guión: Vicente Leñero sobre la novela de Naguib Mahfuz

Fotografía: Carlos Marcovich

Música: Lucía Álvarez

Montaje: Carlos Savage

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Delia Casanova, Margarita Sanz, Claudio Obregón, Juan Manuel Bernal, Abel Woolrich, Luis Felipe Tovar.

# Callejón con salida

por Alejandro Ricagno

Si no me falla la memoria, este es el segundo film de Jorge Fons que se estrena comercialmente en el país. Tengo el recuerdo de un film terrible que vi apenas iniciada la adolescencia, *Los cachorros*, basado en un relato de Vargas Llosa. Lo terrible era su temática: la tragedia de un emasculado por una jauría, mucho antes que Lorena Bobbit ejerciera la misma actividad que los perros de esa película. No tengo más memoria de aquel film que un par de escenas impresionantes, una tristeza desgarradora que lo inundaba todo y cierta fobia canina que me duró algún tiempo. Por entonces nos llegaban algunos títulos importantes de la cinematografía mexicana. Ahora, con el anunciado estreno de la contundente *Profundo carmesí* de Arturo Ripstein y el feliz arribo de este sólido film de Fons, es de esperar que el cine mexicano acreciente su presencia en nuestras pantallas. Y ya que mencioné a Ripstein, se me ocurre una pregunta: ¿por qué se les ha dado a los mexicanos por adaptar libros del egipcio Mahfuz? ¿Habrá una secreta ligazón subterránea entre El Cairo y el Distrito Federal? Viendo los resultados, parece que es así. Hace un par de años Ripstein y Garcíadiego adaptaron la novela *Principio y fin*, y ahora Fons —junto con Vicente Leñero— la emprende con este otro texto del Nobel egipcio. El milagro es que en estos films —aun con las marcadas diferencias de tono y estilo que eligieron sus respectivos autores— el traslado de la acción de un ámbito geográfico a otro no suena en absoluto a injerto: ambos se muestran, se sienten y hasta se huelen tan auténticamente mexicanos como el tequila. Parentescos del Tercer Mundo y habilidades de los buenos creadores. Pero volvamos a Fons y a su calle de

destinos entrecruzados.

Su película es una muestra de costumbrismo bien hecho —del que deberían aprender muchos seudocostumbristas argentinos—, con una puesta en escena muy pensada y sobria y una estructura narrativa que acentúa ciertos componentes folletinescos de la historia y atenúa otros. Partiendo de una unidad espacial, el callejón del título, con centro en un bar de parroquianos, Fons desarrolla una obra coral —como ya lo había hecho en *Los albañiles*, aunque allí desde una perspectiva cercana al cine de denuncia— donde se desenvuelven tres historias de amor interrelacionadas. La división en capítulos, los saltos temporales y las vueltas hacia atrás remiten a la estructura de una buena telenovela. El tono que eligió para contar estas historias de amores postergados, insólitos o interesados no guarda relación alguna con el melodrama propiamente dicho y su impronta trágica. La elección del género para encarar su material es la del folletín popular, pero con características muy particulares. Fons toma el folletín en sentido contrario a cómo encara el melodrama su compatriota Ripstein, por ejemplo. No hace una relectura del género ni es tampoco el argumento lo que se lo impone (ya habíamos señalado en una nota anterior —ver EA N° 58— cómo en sus melodramas Ripstein y Garcíadiego daban una vuelta de tuerca invirtiendo los valores sostenidos tradicionalmente por el género, extremándolo). Fons no parece interesado en llevar su folletín a los extremos progresivamente angustiantes del melodrama ni hacer de él un vehículo que lo trascienda. Tampoco emprende una revisión cara a este fin de siglo donde todo se recicla bajo el signo de la parodia. Se sirve del folletín en lo que este tiene de picaresca costumbrista, de pintura de personajes de fuerte raíz popular, e incluso en la tradición de la novela por entregas, manifestada en la división del film en tres capítulos y un epílogo. El folletín de Fons no por ligero es menos riguroso o respetuoso de sus códigos aun con las variaciones que le impone. Es en todo caso un folletín destilado en el que todo tremendismo se asordina o es elidido. Del mismo modo en que ciertos tramos de la historia de Rutilio, Alma, Susanita, el Chava y el puñado de criaturas que componen este universo son elididos durante el desarrollo de la trama creando un cierto suspenso sobre el destino de los personajes cuyo protagonismo disminuye o desaparece alternativamente de capítulo a capítulo. Instala así un campo *off* que a su vez mantiene la promesa de hacerse visible en el capítulo siguiente. Es así como revaloriza y a la vez se sirve de la estructura folletinesca emparentándola con el culebrón. No es solo el peso argumental lo que lo lleva a ese género, sino una elección previa y consciente, que nace de la misma distribución de su forma narrativa.

Fons empieza cada capítulo con la misma escena, pero variando el eje sobre personajes diferentes: una misma situación vuelve a mostrarse desde otra perspectiva, lo cual aporta nuevos datos sobre las relaciones directas e indirectas de todos los que la viven u observan. Así se adopta un punto de vista (y de cámara) opuesto y complementario al que se había mostrado en el capítulo anterior. Claro que esta estructura tiene también sus pros y sus contras: hay personajes cuyos motivos no se explican del todo, cosa que no sucede en las telenovelas buenas o malas. Nunca sabremos por qué Almita se hizo puta, ni qué pasó con el pobre Jimmy después de que el Chava lo molió a golpes al encontrarlo en una situación amorosa con su padre. Fons consigue, aunque no totalmente, hacer de esta desventaja aparente una virtud. Al prescindir de esa machacona psicología escolar de causa-efecto típica de las telenovelas, así como también del maniqueísmo de los héroes y heroínas del folletín (aunque ronde por allí algún villano), instala una zona de misterio y de sorpresa que lo alivia de su carga literaria y de su costado menos noble. En algún caso,



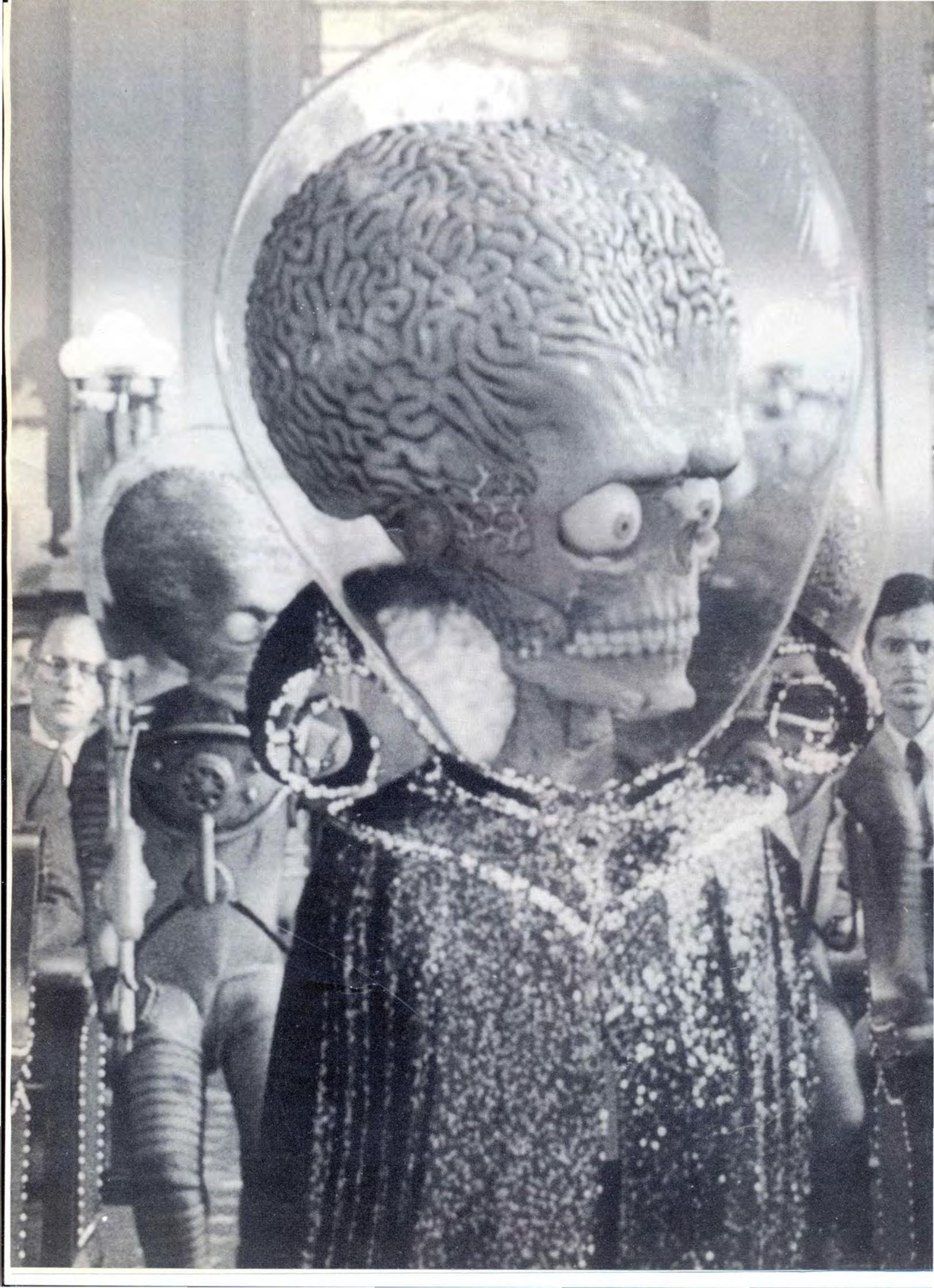
Salma Hayek en *El callejón de los milagros*

a riesgo de quitarles visceralidad a las vicisitudes de los personajes. Por ejemplo, la tercera historia, de desenlace trágico, estalla en un nivel de emotividad menor que el de su anécdota: su función dramática se reduce a ser solo una parte de la construcción de la trama. Eso no quiere decir que Fons mire con distancia a sus personajes. Por el contrario, su mayor logro —pero no único— es el retrato cálido y cercano del mundo que refleja. Se apoya en gran medida en las excelentes actuaciones de todo el elenco, en el que, para ser justos, la parte femenina se lleva los mayores lauros, con Margarita Sanz (la inolvidable Susanita) y la seductora presencia de Salma Hayek a la cabeza.

La principal diferencia de *El callejón* con el folletín puro consiste en que Fons sobrevuela los sinos de la desgracia; no hay fatalismo. De allí que al alejarse tanto del melo como de la tragedia, busque instalarse en un punto medio donde al folletín se agregan elementos propios de la comedia y el drama de costumbres. Su visión se tiñe con una democrática ternura hacia casi todas las criaturas del film —con excepción de los villanos, claro está—, a las que acaba dirigiendo hacia una modesta reconciliación, o al menos hacia una comprensión redentora. Atenuando las aristas más dolorosas del género, lo envuelve bajo una mirada afectuosa y afable. El reproche que podría llegar a hacerse es que no todas las historias desarrolladas en el film pueden prescindir de esa fuerte carga dramática que forzosamente debe latir en el corazón de todo buen folletín que se precie. Es el caso de la última (la de Almita y su novio traicionado), donde parecería faltar un acercamiento más visceral para que el romanticismo fatal de su desenlace no aparezca emocionalmente deslucido. Por otra

parte, Fons supera el mero ejercicio formal y la peligrosa banalización a la que fue sometido el folletín en no pocas ocasiones, para instalar en medio de este amable fresco popular una mirada de profunda crítica social (y es en este punto donde le encuentro cierta conexión con el último Ripstein, aunque Fons, por el tono elegido diametralmente opuesto, la ejerza con menor virulencia). El estado de precariedad afectiva en que viven los personajes va unido a un horizonte de chatura y rutina, y de pocas perspectivas de una mejora, del que los más jóvenes quieren salir a cualquier precio: yéndose a los EE.UU., prostituyéndose o casándose por interés. El estancamiento, la inmovilidad de las formas de relación, la estructura patriarcal y en conexión con el poder económico y la posición obtenida en la pirámide social son algunas de las cadenas que hacen y deshacen los destinos de esta entrañable fauna urbana, más aun que sus intrincados laberintos del corazón. Así es como el dinero, el intercambio y la transacción se constituyen en un modo central de vinculación entre varios de sus integrantes. Fons ejerce asimismo una crítica al machismo de la sociedad mexicana. Basta observar los distintos grados de sumisión en que viven los personajes femeninos, la mujer de Rutilio incluida. El hecho de que Rutilio, el dueño del bar (interpretado por el gran Ernesto Gómez Cruz), resuelva experimentar una aventura homosexual no significa que esta no se resuelva de un modo netamente machista.

En resumen, este callejón mexicano viene a demostrarnos que tomarse en serio los géneros da tela para más de un traje y es todo lo contrario a un callejón sin salida. ¿Quién dijo que un folletín destilado no puede ser a la vez divertido y profundo? ■



## ¡Marcianos al ataque!

*Mars Attacks!*

EE.UU., 1996, 104'

Dirección: Tim Burton

Producción: Tim Burton y Larry Franco

Guión: Jonathan Gems sobre *Mars Attacks!* de Topps Company

Fotografía: Peter Suschitzky

Música: Danny Elfman

Montaje: Chris Lebenzon

Intérpretes: Jack Nicholson, Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan, Danny De Vito, Martin Short, Sarah Jessica Parker, Michael J. Fox, Rod Steiger, Tom Jones, Lukas Haas, Natalie Portman, Jim Brown, Lisa Marie, Sylvia Sidney, Paul Winfield.

# Festiniño

por Gustavo Noriega

• Recientemente, en la revista inglesa *Sight & Sound*, calificaron a Tim Burton como “el James Ivory de la cultura idiota norteamericana”. La frase me parece brillantemente ingeniosa y radicalmente equivocada. Desde *Pee Wee* hasta *Ed Wood*, Burton me ha provocado algunos de los momentos de más genuina tristeza de mi carrera de espectador: tristeza por el excluido, el diferente, que no desdeñaba la tolerancia ni la posibilidad de encontrar almas caritativas en ese mundo oficial al que el personaje central (Eduardo Manos de Tijeras, Ed Wood, el Pingüino y tantos otros) quería ingresar. No podría parecerme un representante de la “cultura idiota”, ni aun el más excelso, quien ha pintado un dolor humano en forma tan profunda y original y quien —rareza de rarezas en el cine actual y marca de agua de que algo no pertenece al reinado de la superficialidad— desarrolló una estética más en función de ese dolor que de los caprichos del diseñador de producción.

• Pero debo confesar que si todas las películas de Burton me hubieran dejado con la misma sensación que *¡Marcianos al ataque!* estaría dispuesto a pagar una fortuna por haber sido el autor de aquella frase.

• Más allá de la participación o no de *¡Marcianos al ataque!* en la “cultura idiota”, hay algo que me espanta y que la hermana con *Día de la Independencia*, aunque algunos hayan visto en la película de Tim Burton una respuesta al Hollywood oficial tan bien representado por esa película. Tanto una como otra responden a una misma pregunta: ¿cómo recrear hoy aquellas películas de invasión de extraterrestres de la década del 50? Quiero desarrollar la idea de que ambas dan la misma respuesta y que esta está equivocada.

• Las dos suponen que una traslación lineal de aquellos films es imposible: una cadena de supuestos comunes entre el público y los realizadores se ha roto y reconstruir una nueva no resulta nada fácil. Las dos suponen que incluso los

representantes más prestigiosos del género (pensemos, por ejemplo, en *Invasion of the Body Snatchers*, de Don Siegel) serían vistos hoy como irremediabilmente ingenuos. Subyace a esta idea otra más radical: que contar historias es algo del pasado y que la única forma posible del relato tiene que ver con una segunda mirada. Así, es posible retomar la ciencia ficción de la década del 50 pero en clave paródica, renovando la diversión a partir de que todos sabemos que lo que tiene importancia no es lo que se cuenta sino nuestra mirada escéptica compartida sobre un material añejo.

• Lo que *¡Marcianos al ataque!* tiene para ofrecer en reemplazo de aquella mirada ingenua es una mirada estúpida: la banalización absoluta de todo lo que abarca. Como un sandwich de jamón crudo y bondiola, carga las tintas parodiando personajes que son una parodia en sí mismos: el periodista estúpido que se preocupa más por su peinado que por la destrucción del planeta, la música de Tom Jones, el científico desorientado, la conductora descerebrada, el militar belicista, la pareja presidencial (nuevamente) estúpida y así. Desbordado en elenco y efectos especiales, por primera vez en su carrera Burton no parece estar al comando de su material. Mucho de lo que aparece ambientado en Las Vegas es redundante y un obstáculo al desarrollo de la historia, especialmente el segundo personaje de Jack Nicholson (el primero es el de presidente de EE.UU.), al parecer un capricho del astro que quería interpretar varios personajes. Lo importante es que todo esté regido por la regla del mínimo común denominador: cualquier observación sobre el mundo debe estar al alcance del espectador menos exigente. Es en esta elección donde entra la cultura idiota en todo su esplendor.

• Si *Día de la Independencia* apelaba a la exageración más desvergonzada para ocultar la falta de fe en el género, *¡Marcianos al ataque!* hace uso de un humor extremadamente primitivo con el mismo fin. La diferencia es de grado y no esencial. Ambas tienen su punto fuerte en los efectos especiales (las megadestrucciones de una y los marcianitos de la otra) y en un elenco multiestelar que no debe esforzarse por trabajar “en serio”. Que el héroe de *Día de la Independencia* sea un joven negro xenófobo y prepotente y el de *¡Marcianos al ataque!* un muchachito de aspecto *grunge* repudiado por su familia nazi, hace que una y otra película sean dos caras de una misma moneda y no modelos antitéticos ante los cuales uno deba optar.

• Ahora bien, si el principio en el que ambas películas se basan es cierto (la dificultad de contar una historia cuando los viejos supuestos han muerto y no hay nuevos que los reemplacen), ¿qué hay de malo en que se emplee la parodia? ¿Hay otra salida? Con inteligencia, con un enorme esfuerzo en mantener la independencia, pensando profundamente en su material, algunos cineastas que han abrevado en la tradición del Hollywood más clásico se las han arreglado para contar historias y, al mismo tiempo, reflexionar sobre el acto mismo del relato. En su película más compleja, *En la boca del miedo*, John Carpenter no hizo otra cosa con el género de terror. Y cuando decide contar una invasión de extraterrestres (*Sobreviven*, *El pueblo de los malditos*) lo hace con la seriedad más ejemplar, poniendo en duda a través de sus logros la validez de tales postulados.

• Y, por otra parte, ¿qué cosa hizo el mismo Tim Burton en *El joven Manos de Tijeras* sino explorar emociones que el cine no había alcanzado antes a través de un material tan muerto y enterrado como el de los cuentos de hadas? ■

# Rojo (y verde) planeta Marte

por Eduardo A. Russo

**Cero en conducta.** En *Red Planet Mars* (Harry Horner, 1952) las potencias terráqueas cesaban la carrera armamentista ante mensajes de advertencia enviados desde el temido planeta y que parecían provenir nada menos que de Dios. *¡Marcianos al ataque!* —en este único punto— es conservadora; demuestra una vez más que el temor ante esos misteriosos canales y la tonalidad inquietante del planeta vecino está plenamente justificado.

La inconducta marciana deja a los Gremlins de Joe Dante a escala de la pandilla de la pequeña Lulú. No solo se quieren divertir en forma dañina, sino que su furia destructora es traidora y letal. El magistral gag del obelisco washingtoniano empujado por el plato volador una y otra vez para que caiga precisamente sobre un contingente de pulcros y huidizos boy scouts, la foto de los bichos ante el Taj Majal justo cuando lo pulverizan o la limpieza del Parlamento estadounidense que emprende el embajador marciano con un solo barrido de su rayo, proveen acción y sentido a esta fiesta de la destrucción completa, guiada por el arcaico placer de romperlo todo.

**Marcianos y colores.** En los gloriosos 50 de la ciencia ficción los colores básicos, saturados, eran decisivos: aumentaban la espectacularidad de las catástrofes, de los paisajes extraterrestres y permitían (a diferencia de la tendencia actual) imaginar muy chillones futuros. Acorde con aquellos tonos, *¡Marcianos al ataque!* presenta una extraña vuelta de tuerca en el uso de la imagen digital: jamás se ha visto en el cine la contundencia de esas imágenes hiperrealistas dando vida a diseños tan artificiales, *muñecos vivientes* entre naïf y retro, como viejos juguetes de plástico. Burton rehúye al realismo incluso en la vaporización de los terrícolas, cuyos esqueletos rojos y verdes adornan los más diversos decorados como tétricos adornitos navideños. Es que *¡Marcianos al ataque!* no es una película de ciencia ficción, es un cuento de Navidad. El comandante marciano se atavía como una vieja bruja, con la capa de Gloria Swanson en *Sunset Boulevard*, y sus armas son tan poderosas como simpático e inofensivo es su aspecto de pistolitas ridículas. *¡Marcianos al ataque!* marcha a contrapelo, fuera de sincronía, como *Frankenweenie* (1984), aquel episodio de la *Hora Disney* que el estudio no se animó a mostrar hasta los 90.

**Crítica de la razón científico-ficcional.** Cotejar a *¡Marcianos al ataque!* con *Día de la Independencia* equivale a domesticarla y agrandar al megabodrio cuya irrelevancia cinematográfica compite con su enorme estulticia. El suelo que sacude la película de Burton es el de la totalidad del género ciencia ficción (subespecie invasión espacial), con sus mitos y estereotipos.

Desde *Earth Vs. Flying Saucers* (Fred F. Sears, 1956) —de donde sale la idea del sonido insoportable para tímpanos extraterrestres— hasta la *spacevamp* que continúa un extenso linaje de invasoras sinuosas y fatídicas, o su científico iluminista, Burton demuele alegremente las convenciones que han hecho a la ciencia ficción cinematográfica tan proclive a la alegoría. Halcones y palomas cobran aquí un sentido insólito e insondable, más allá de los generales que rodean al presidente Dale. La corrosión de todo simbolismo llega a extremos magistrales en el repertorio ornitológico de la película y su posible interpretación en semiótica marciana. Altamente indigesto para la crítica cultural, el jarabe de Burton es además un notable antídoto contra el bacilo de los Hnos. Coen.

El contacto extraterrestre es desaconsejable y el entendimiento es incierto (más bien el malentendido es seguro e irreversible). Una pobre *new ager* va a recibirlos con todas las energías positivas que posee a mano y resulta que los visitantes tienen mala onda. La máquina de traducir repite: "Venimos en son de paz" o "No huyan, somos sus amigos", con una insistencia mayor que la del chiste ocurrente. Compárese la única computadora visible que habita *¡Marcianos al ataque!* y su cuestionable eficacia, con la burrada que proponía *Día de la Independencia*, haciendo que el virus infectara las redes extraterrestres como si aquellas langostas cósmicas usaran Windows 95, y se descubrirá que el cine de Burton piensa intensa aunque disimuladamente, pareciendo jugar al sinsentido; allí su estética se mofa del culto a la computadora y del imperio de los *fx* a pura puesta en escena (ya que el guión de Jonathan Gems no es precisamente una joya y lo deja a la intemperie).

**Un slapstick interplanetario.** Tres líneas que confluyen en este Burton; una es la del dibujo animado. En ese sentido su humor excesivo y ciertos trazos gruesos —el personaje de De Vito, con su muerte incluida— irritarán a algunos espectadores no muy afectos al *cartoon*. Algo parecido le ocurría a Frank Tashlin, aunque la alucinación de Burton sea más bien introspectiva (no hay histeria a lo largo de toda la película; a su manera y en pleno desquicio mantiene un clima alegremente *cool*). La otra corresponde a la línea más lunática de la comedia americana, la de Leo McCarey o Preston Sturges, que con su locura revelaban la verdad más escondida de la realidad, descubriéndola en la misma operación con que la hacían saltar en pedazos.

La última es la del *slapstick* que se remonta al pionero Mack Sennett: aquí, en lugar de tortas de crema vuelan platos y ciudades enteras, en un elogio de la anarquía que habría envidiado Malatesta.

Con sus irascibles, intratables marcianos, Burton reafirmó su libertad filmando en contra de un guión inacabado —armado apenas con una colección de figuritas en pequeños cuadros inconexos e inconsistentes— y ha conseguido una película íntegra, incluso en su imperfección. Invita a una fiesta que seguramente no será para muchos, pero que llega a ser memorable si se acepta el desafío de jugar a su juego para descubrir que la cosa es en serio, y que el hombre sigue construyendo el delirio visual más consistente y personal que uno puede apreciar hoy en el abigarrado y monocorde mercado global de las imágenes. ■

Buenos Aires, ciclo lectivo 1967. El pequeño E. —criado en el terror al apocalipsis nuclear y el culto a la conquista del espacio— sufría un raro desdoblamiento en su vocación. Había días en que imaginaba su futuro bajo la forma de un kiosco de revistas y otros en que iba a ser astronauta (aunque sospechaba inconvenientes por su condición de niño argentino). Por lo pronto, recitaba de memoria los pilotos de las misiones Mercury y Géminis, tanto como pronunciaba aceptablemente Sputnik y Vostok. De pronto, por el mundillo infantil de su barrio comenzó a circular la contraseña que encendía una muy apropiada alarma roja: ¡Marte ataca!

El del coleccionismo infantil es un fenómeno ampliamente estudiado. Las figuritas aprovechan la tendencia a ordenar series, a completar una totalidad siempre futura, y a la vez fomentan una suerte de capitalismo primario en las operaciones de compra-venta-canje-hurto-chantaje-etérea que le son consustanciales. Hacia 1962, la compañía Topps, de Estados Unidos, lanzó su colección de estampas *Mars Attacks!*, que narra —en el dorso de cada ilustración— las alternativas de una sangrienta invasión marciana a la Tierra. El relato no se apoyaba en un comic, un dibujo animado o película. Ordenaba toda una historia a partir de cuadros vivientes —o murientes, dado que la agonía de sus personajes (humanos, animales o marcianos) era uno de sus temas predilectos— al dorso de los cuales se comentaba la acción ilustrada.

¡Marte ataca! consistía en una serie de 55 tarjetas de cartón acompañadas por un chicle color rosa, envuelto en papel metalizado, demasiado blando y de dulzura nauseabunda. El pequeño E. llegó a pensar que la tableta —cuya forma y relieve remedaba a una minúscula tabla de lavar ropa— provenía de una factoría marciana, y que bien podría formar parte de un sutil ataque gastronómico de los alienígenas. Rápidamente invadió los bolsillos y portafolios del público infantil, para disgusto de madres y maestras. El pequeño E. y sus secuaces compartían sus peripicias cuadro a cuadro. Como siempre, las sesiones de timba e intercambio pronto se poblaron de las insoportables figuritas repetidas, mientras que las difíciles aguardaban en algún kiosco recóndito. Si E. llegó a hastiarse de la 25, en que los soldados capturaban a un marciano, y desenvolvió demasiadas veces al robot gigante de la 52 acompañado por otro flamante chicle, supo conmoverse por el soldado incinerado por el rayo mortífero de la 18, justo cuando iba a destrozarse de un culatazo el casco de cristal de un invasor, y sentir una emoción extraña ante la 17 (titulada "La bestia y la bella", donde un marciano irrumpía en el dormitorio de una muchacha solitaria) o la 21, donde otro, más lascivo, abrazaba a una pulposa señorita que había sorprendido oculta en un armario (atrás decía, tranquilizadoramente, que ella pudo escapar). Faltó siempre la casi alucinatória número 12, "Muerte en la cabina", donde un piloto de jet agonizaba en pleno vuelo (su rostro desesperado en primer plano ocupaba la mitad de la imagen, en un estilo hiperrealista) luego del impacto del rayo implacable.

*El pequeño E. contraataca*

## El caso de las figuritas evanescentes

(con comentarios del Dr. Russo)



Las imágenes de ¡Marte ataca! fueron dibujadas por el famoso ilustrador de *pulp comics* Norm Saunders, en el estilo que hacia los 50 imperó en las publicaciones *sci-fi* para público adulto. Los creadores de la serie, Len Brown & Woody Gelman, combinaron las macabras imágenes de Saunders con la iconografía de la vida cotidiana infantil y las estampas de tema bélico. Antes de emprender la invasión a la Tierra la Topps había lanzado —con singular éxito, y elogiada por padres y maestros americanos— una serie sobre la Guerra de Secesión, con situaciones y batallas ficticias cuya patriótica violencia no ofendió a las fuerzas vivas. Si ocurrió con ¡Marte ataca!, que si bien presentaba a fuerzas armadas intachables y finalmente triunfantes, se complacía en eternizar los efectos devastadores del arsenal marciano, destrozando el patrimonio público de los Estados Unidos, China, Gran Bretaña y Francia, entre otras naciones, y poseer especial inclinación a la matanza de animales. Si la estampa 22, "Ganado en llamas", justificaba la carnicería por el objetivo de suprimir el alimento a los humanos, la 36, "Destrozando a un perro" (donde el rayo achicharraba la fiel y valiente mascota de un niño aterrizado), solo era explicable por un sadismo que los marcianos (zoológicamente incorrectos) también manifestaban al agigantar los insectos de la Tierra para que cobraran venganza contra los humanos dándoles algo de su propia medicina y aplastando poblaciones enteras (una oruga destroza la Torre Eiffel en la 41, o las hormigas barren con los suburbios en la 37).

Coleccionar ¡Marte ataca! equivalía a recorrer una historia en capítulos fragmentarios —no necesariamente consecutivos— a completar por cada coleccionista que debía imaginar mucho a partir del pequeño espanto congelado en cada cartón. Para el pequeño E. acechaban allí enigmas tan intensos como el de la identidad del hombre manco que obsediera al Dr. Richard Kimble. La pila de figuritas crecía pero la serie nunca se completaba. Nada de esto comprendía su madre, que descubría horrorizada cada nueva imagen. Tampoco su padre, que no cesaba de evocar las virtudes de las míticas figuritas *Starosta*, que recurrentemente bajaban del cielo platónico para empuñarse toda nueva colección con su aspecto y *performance* jamás igualado desde los años 30. Luego de aquello —de acuerdo a su teoría— todo era decadencia.

La colección *Mars Attacks!* fue retirada en forma temprana del mercado estadounidense por la presión de agrupaciones puritanas. Multitud de padres se aprestaron a hacer desaparecer de sus hogares esos pequeños museos del morbo cósmico. Algunos bocetos originales, diseñados por Wally Wood, todavía esperaban para incorporarse a la serie. En 1989, Herb Trimpe y Earl Norem decidieron —basados en aquellos esbozos y algunas situaciones originales— volver a contar la invasión marciana, y la publicaron en 1994 como una colección de homenaje a la serie de culto. Las agregadas (figuritas 56 a 66) incluyen mayor violencia y toques *gore* (la 60, "Experimentos inenarrables", muestra a un humano víctima de una vivisección: él y su novia —aguardando en una jaula— contemplan su corazón recién extraído por unos marcianos con evidente conexión con la cultura azteca), pero también mayor complejidad socioespacial: ahora la población de Marte se divide en los belicosos Gnards y los pacíficos Paeccs, que viven en jardines y cuentan con un sabio tercer ojo, con marcianas y marcianos felices. El final es el mismo y de elevado espíritu americano; la imagen 66: "La tierra triunfante" muestra a los astronautas plantando la bandera estadounidense en Marte, al tope de una montaña de marcianos, y remediando la célebre imagen de los marines al ocupar Iwo Jima.

Las modas infantiles duran más bien poco, y eso abarca a las figuritas. Poco después el Mundial de México proporcionó pasto para una nueva fiebre coleccionista, y las ¡Marte ataca! comenzaron a mezclarse entre las revistas de Editorial Novaro, a permanecer en algún rincón de la caja del Mecano o trabar circuitos en el Cerebro Mágico. El pequeño E. poseía en cierto pasillo una especie de placard cerca del cielorraso al que solo se accedía poniendo una escalera; coartada perfecta para las frecuentes requisas maternas. El operativo limpieza fue silencioso, y en la agitación del Mundial se preparó la evaporación culminada poco más tarde en una oportuna mudanza. Ante cualquier solicitud de las ¡Marte ataca! se aducía primero que podían estar en el placarcito del pasillo, o luego en alguna caja post-mudanza todavía sin abrir. Nunca volvieron a aparecer; acaso fueron reintegradas al planeta rojo para reiniciar la invasión tres décadas más tarde, bajo la forma de una película. ■



## Kolya, el nombre de la esperanza

Kolya

Checoslovaquia, 1996, 100'

Dirección: Jan Svěrák

Producción: Eric Abraham y Jan Svěrák

Guión: Zdeněk Svěrák basado en la historia de Pavel Taussig

Fotografía: Vladimír Smutný

Música: Ondřej Soukup

Montaje: Alois Fišárek

Intérpretes: Zdeněk Svěrák, Andrej Chalimon, Libuše Safránková, Ondřej Vetchý, Stella Zazvorková, Ladislav Smoljak, Irena Livanová.

# Un padre en primavera

por Gustavo Noriega

Será por pereza intelectual, será porque estamos acostumbrados a que algunos temas sean tratados habitualmente con la mayor de las mediocridades, lo cierto es que, para elogiar esa película pequeña y cálida que es *Kolya*, me sale decir lo que ella *no* es.

En principio, *Kolya* es la historia de un hombre orgulloso y amable, solterón empedernido y violoncelista eximio que debe exhibir sus habilidades en funerales de mala muerte y a quien le llega sorpresivamente la custodia de un pequeño niño ruso. Es también la historia de la Historia que hay por detrás: los últimos días del socialismo en Checoslovaquia y de su subordinación política y militar a la Rusia soviética. Lo que *no* es es ni una fábula que nos muestra cómo la paternidad convierte a una persona inmadura en un hombre de bien ni una alegoría sobre la democratización de Checoslovaquia.

Por algún motivo Louka no ocupa el lugar que se merece en la música. El dinero no le alcanza ni para un auto modesto y para sobrevivir repinta de dorado las inscripciones de las lápidas. Le ofrecen un negocio simple y deshonesto: recibir dinero a cambio de casarse con una rusa de manera que que esta obtenga los papeles necesarios para emigrar a Alemania. La rusa tiene un pequeño hijo, Kolya. Emigra antes de tiempo y deja al niño en Checoslovaquia. Por esas cosas que tiene la vida, el niño, de cinco años de edad, queda al cuidado de Louka.

La paternidad puede ser algo regocijante. Tanto como tomar vino o hacer el amor. Lo que tienen en común las tres cosas es que nos conectan con el mundo de una forma única. Cuando uno tiene un hijo se puede provocar el siguiente efecto: ningún dolor nos resulta ajeno. También puede que esto no suceda. Hay buenos padres que son torturadores y buenos padres que son contadores públicos. Lo malo es que cierto cine ha hecho de una forma del regocijo, la paternidad, algo moralmente elevado y obligatorio. Incluso insinúa que más elevada resulta la paternidad si ni siquiera representa regocijo alguno. Lo cierto es que Louka descubre que convivir con el pequeño Kolya no es necesariamente la apoteosis del mal humor que suponía sino algo básicamente divertido. Tomarle la fiebre, cruzar la calle de la mano, bañarlo, pueden ser acciones triviales pero también gloriosas.

Antes de conocer a Kolya, Louka es una persona sensible, íntegra e inteligente. Luego de conocerlo y asumir durante un tiempo su paternidad, seguirá teniendo esas mismas virtudes; *Kolya* elude las convenciones de la película de aprendizaje: Louka, gracias a su relación con Kolya, rompe un cascarón que el músico se había construido a fuerza de dificultades. Pero el que sale del cascarón es el mismo Louka. *Kolya* está más cerca de *Alicia en las ciudades* y de *Luna de papel* que de *Nueve meses*.

La acción se desarrolla en Praga en 1988, un año antes del colapso generalizado de los regímenes comunistas. *Kolya* muestra un sistema que no puede funcionar de ninguna manera: la elefantiasis de los grandes aparatos pero sin ningún convencimiento. Louka, a raíz de su casamiento con la muchacha rusa, es llevado a un interrogatorio. La sesión de preguntas a cargo de dos burócratas carece de la violencia que uno podría suponer: es simplemente una insidiosa y pesada intromisión de un Estado que se quiere inmiscuir en la vida de los ciudadanos pero no sabe muy bien para qué ni por qué. Apagado el fervor revolucionario (que en los países del Este básicamente fue una derivación de las luchas antifascistas de la Segunda Guerra Mundial) y acuciado por el estancamiento económico, lo que resta es como una pesadilla febril donde las cosas comunes tienen dimensiones exageradas y por más que caminemos siempre estamos en el mismo lugar.

En el interrogatorio se conoce indirectamente el motivo por el cual Louka exhibe su arte en lugares que no están a su nivel. Uno de los burócratas lo amenaza: "Si no colabora dejará de tocar en la Filarmónica y tendrá que hacerlo solamente en funerales". Y el otro burócrata le aclara por lo bajo a su compañero: "Eso ya lo hicimos".

Kolya es ruso y solo habla ruso, Louka solo habla checo. La nacionalidad del niño es un hallazgo de la historia. No solo porque —además del choque inicial entre el adulto y el niño sino porque —además de jugar con mucha gracia con el odio checo a los rusos— refuerza la idea de que en un sistema tan arbitrariamente forzado todos están en el lugar incorrecto. Una escena pequeña lo demuestra: Kolya sale de la casa de la madre de Louka para charlar con los soldados rusos que pasean con sus tanques por las calles de Praga. La comunicación es instantánea y los soldados pierden inmediatamente el aire amenazador. No son los demonios de una película panfletaria sino gente que está fuera de su hogar.

La democratización de Checoslovaquia y la consolidación de la relación entre Kolya y Louka coinciden en el tiempo. Pero a diferencia de las alegorías, cada una de ambas historias sigue su rumbo y solo se entrelazan cuando deben hacerlo. Esta cordial fábula es más optimista con el violoncelista que con su país. Los festejos en la calle de los acontecimientos que terminaron con el escritor Vaclav Havel en la presidencia tienen a Louka como uno de los partícipes. Pero al mismo tiempo él ve a los dos burócratas que lo interrogaron agitando alegremente sus banderas como los más fervientes de los demócratas.

El actor que interpreta a Louka, Zdeněk Svěrák, un agradable señor de barba jaspeada y aspecto distraído, es, además, el guionista de la película y padre del director, Jan Svěrák, lo que le da a la paternidad y a las relaciones entre guionistas y directores una nueva mirada. Fue también el guionista de otro espléndido cuentito que pintaba la Checoslovaquia moderna, *Mi dulce pueblito*. Quiero por este medio informar a esta persona aparentemente encantadora que si alguna vez viene a la Argentina está formalmente invitado a cenar a mi casa. ■



## Evita

EE.UU., 1996, 145'

**Dirección:** Alan Parker

**Producción:** Robert Stigwood, Alan Parker y Andrew G. Vajna

**Guión:** Alan Parker y Oliver Stone sobre la obra musical de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber

**Fotografía:** Darius Khondji

**Música:** Andrew Lloyd Webber

**Montaje:** Gerry Hambling

**Intérpretes:** Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce, Jimmy Nail, Victoria Sus, Julian Littman, Olga Merediz, Laura Pallas, Julia Worsley, María Luján Hidalgo, Servando Villamil, Andrea Corr, Peter Polycarpou, Gary Brooker.

# La tercera posición

por Silvia Schwarzböck

El más grande mito peronista no es Evita, sino el peronismo mismo: una utopía que tuvo lugar en el pasado, la Argentina convertida en la Arcadia de los descamisados, los pobres y los grasas. La imagen del peronismo que siempre defendieron los peronistas —aun cuando muchos de ellos se rasgaran públicamente las vestiduras y juraran lo contrario— es la del peronismo reo: visceralmente dionisiaco, resentido contra los ricos y privilegiados, incomprensible para los intelectuales bienpensantes, irreductible a los ismos políticos del siglo XX, siempre revolucionario, pero revolucionario a su manera. Solo así el peronismo podía llegar a ser lo que fue: el hecho maldito de la historia argentina, la herida narcisista de la izquierda ortodoxa, la pesadilla de la oligarquía vendepatria, la venganza de todos los postergados, oprimidos y humillados, la fiesta del pueblo orgulloso proclamando “Mañana es San Perón”, en fin, la dictadura del proletariado por la que debía pasar toda revolución triunfante para poder barajar y dar de nuevo (algo de esto es lo que teorizaba la Evita gramsciana de Feinmann-Desanzo: “la democracia somos nosotros”). El mismo Perón resumió la vocación dialéctica del peronismo en una frase brillante aunque más no sea por su poder de síntesis: “la doctrina peronista es la doctrina de la tercera posición”. Aun cuando estuviera traduciendo la consigna “Ni yanquis ni marxistas” al lenguaje solemne y vacío de los discursos políticos, sus palabras —como siempre— podían querer decir algo más (sobre todo en una época donde la política todavía podía fundar la realidad). Curiosamente, esta

interpretación reza que el peronismo hizo de sí mismo la historia oficial la transfirió a la figura de Evita (que era reza de veras) y no a la de Perón. Debe ser por eso que el General quedó reducido a un enigma que solo parece poder descifrarse en el terreno intelectual —donde nadie tiene nunca la última palabra—, mientras que el cine no logra darle una dimensión ficcional que resulte verosímil.

Llama la atención que en medio de esta *moda Evita* —de la que participan desde la revista *Para Ti* hasta los suplementos culturales de los diarios— aparezcan las voces más disímiles pudiendo decir desde los lugares más diversos algo positivo sobre la primera dama del peronismo. Esta apropiación tardía hace que la dimensión mítica de su figura quede equiparada a las de Marilyn y el Che Guevara, que alcanzaron un culto independientemente de su significado específico: poco importa si ella fue una actriz y él un revolucionario, es el martirio lo que los vuelve igualmente eternos. Y es este fenómeno el que registra paradójicamente el film de Parker: que como el Che de Banderas, hasta los gorilas más recalcitrantes pueden transigir hoy ante un cadáver tan exquisito como el de la Evita-mártir. Si las señoras gordas son capaces de pensar que la vida de Ernesto Guevara Lynch no es tan distinta de la de San Francisco de Asís —tal como lo demostró a todo color la revista *Viva*— o que Marilyn Monroe era una pobre adicta a la que nadie escuchaba por ser demasiado bella, también pueden convencerse de que Evita no fue la puta arribista en que su clase la convirtió. Total, qué problema hay, si los tres están bien muertos y no van a resucitar. Además, el problema no eran ellos —deben pensar—, sino el star-system (que prostituía a las chicas ingenuas a cambio de convertirlas en estrellas), el comunismo (que hizo la revolución en Cuba y empezaba a exportarla) y el peronismo (que quería redistribuir la riqueza y que, para colmo, lo estaba haciendo). Pero lo que hoy está bien muerto no son los mártires favoritos de este fin de siglo (Marilyn, el Che y Evita) sino el buen cine clásico con sus estrellas luminosas, el comunismo real con su vocación expansiva y el peronismo reo con su justicia social en marcha. Por eso todos fingen condolerse de los cadáveres glamorosos, mientras festejan que el tiempo no pueda volver atrás. Hollywood debe estar tan feliz de que todas sus estrellas actuales sean fugaces, como los políticos que juegan al golf de que hayan desaparecido tanto los liderazgos carismáticos como las utopías revolucionarias.

Si la película de Parker tiene que indignar a alguien más que a las personas que les interesa el buen cine, es a los que piensan que el problema no es tanto su mirada sobre Eva, sino la versión que da del peronismo. Que Evita se parezca a los personajes de Isabel Sarli en las películas de Armando Bó (la puta que endereza su vida hasta volverse santa porque conoce a un hombre que le revela una causa digna de inmolación) es un detalle menor frente al hecho de que el peronismo que aparece allí no está a la altura ni de convertirse en un mito ni de crear mitos que el pueblo pueda adorar. Y este sí que no es un problema de ideología, sino una insuficiencia estrictamente cinematográfica. Aun la versión más gorila de lo que fue la década peronista está impregnada de un odio que se confunde con el terror a la barbarie: la película se olvida de que la Revolución Libertadora que destituyó a Perón tuvo que prohibir hasta su nombre. En cuanto al culto de la personalidad y al sistema de propaganda, el peronismo se pareció tanto al fascismo como al comunismo o al maoísmo: la película intenta que la profusión de retratos y el gigantismo de los actos públicos, sumados a la obra autopublicitada de la Fundación Eva Perón, hablen por sí mismos de ideología. Ni siquiera en este fin de siglo de apocalipsis de la política podría decirse que una foto de Hitler o de Mussolini es equiparable en su significado a una de Lenin o de Mao Tse-tung.



Madonna en Evita

Podríamos suponer que la película neutraliza el sentido político y la carga ideológica de los hechos históricos porque solo es un musical y quiere contar —como la mayoría de ellos— un cuento de hadas, pero en ese caso debería suspender el sentido de realidad, hipnotizarnos con su mentira fabulada y hacernos creer que todo era posible en ese país de la eterna infancia, donde el pueblo-niño era rescatado de su sumisión por una princesa que aceptaba la corona en su nombre. El problema es que la Nueva Argentina de *Evita* no se parece al País del Nunca Jamás de Peter Pan, donde se puede vivir para siempre sin crecer. El pueblo no se muestra ni siquiera tan inconsciente, despreocupado, vago, insolente, revanchista, aprovechador y maleducado como el gorilismo lo reconstruyó para culpar a Perón de haberlo echado a perder. Al pueblo de Perón le falta el espíritu *de joda* que tanto indignaba al diario *La Prensa* y a la oligarquía, acostumbrados a ver a cada uno en su lugar y a defender ese equilibrio como una verdad eterna.

Hay que tener un gran talento cinematográfico para fabular la situación concreta en que una mujer se convierte en un mito. Pero Parker y Stone se olvidan de que ese mito también se mantuvo y se alimentó en la clandestinidad, que fue un estandarte de la Resistencia Peronista durante la proscripción del movimiento y el exilio de Perón, y que volvió

a la luz pública convertido en la Evita Montonera de la generación del 70. La Evita de *Evita*, en cambio, aparece como una especie de hada buena que es venerada por los de su misma clase en agradecimiento por los servicios prestados, un ejemplo de clientelismo político muy verosímil para explicar el caudillismo de un gobernador o de un intendente, y no la dimensión histórica de un mito popular. Pero como la película no quiere ofender a nadie, opta siempre por el mal menor: mostrar que Eva no era tan temible como pensaban los ricos, que era ante todo una mujer bienintencionada, a la que la oligarquía despreciaba por venir de abajo y no poder ocultar su origen, no porque ella (el peronismo, en realidad) le hiciera la vida imposible. Si la Nueva Argentina de la década peronista —fabulada o no— fuera la del film, la leyenda de Evita debería resultar inverosímil hasta para los niños. Haya sido el mito grasa que decía Borges, la santa inmaculada que veía el Gatica de Favio, el ejemplo de peronismo combativo y revolucionario que tomó la izquierda en los 70 —que se pudo ver en el film de Desanzo o en el comienzo de *Cazadores de utopías*—, Evita no podría haber sido el resultado de la historia que cuenta el Che de Banderas. Esa mujer se merece otra película. En la Argentina de Parker a nadie se le ocurriría que Dios es argentino o que los días de sol son peronistas. ■

# La Cenicienta argentina

por Quintín

*Evita* empieza con el anuncio de la muerte de Eva Duarte y termina unos días más tarde, en algún instante de su largo velatorio. En un primer momento el narrador llamado Ché (Antonio Banderas, con inexplicable acento en la “e”) se pregunta retóricamente quién era esa Santa Evita y se contesta, con rabia y cinismo —mientras apedrea su imagen—, que ella no hizo nada por el pueblo en una canción que el título resume apropiadamente: “Oh, What a Circus”. En el final, en cambio, Banderas llora y besa el cadáver de Eva. Podría suponerse que el largo flashback que estructura la película es aprovechado por el personaje de Banderas para cambiar de opinión o de estado de ánimo hasta terminar rendido a los pies de esa mujer que declaró despreciable al principio. Esa mutación casi inexplicable es lo más interesante de *Evita* porque recorre la distancia que separa al enfoque de la opinión americana sobre el personaje de aquel que el film termina suscribiendo. Porque el resto de lo que se puede decir de la película no es mucho: es aburrida e impersonal y ataca un género casi imposible para el cine (una mezcla de ópera rock con musical a lo Broadway). El director Parker y su equipo usaron toda su pericia técnica (que no es poca) y velocidad de rodaje para ilustrar unas canciones mediocres con imágenes tan variadas en sus locaciones como triviales y repetidas en su sentido. Parker evitó el videoclip y el teatro filmado, acumuló datos, pero solo para construir un trabajoso bodeque en el que todo importa muy poco. La

película no tiene una estructura dramática y hasta podría pensarse por momentos como un documental sobre la Argentina de los 40, en el que las canciones de Rice y Webber se usan como música de fondo. Un documental en el que se acumulan datos irrelevantes, basado en fotos fijas y planos breves, en el que varios datos históricos están adulterados y en el que Buenos Aires se reconstruye parcialmente en Hungría. Pero ni siquiera estas distorsiones son relevantes, dada la moderación exhibida en general por un director proclive a los desbordes (mucho peor, por ejemplo, era la visión de Turquía que dio Parker en *Expreso de medianoche*). En este contexto, resulta muy difícil decir si Madonna o Banderas o Pryce actúan bien o mal porque no hay nada que actuar. Digamos que, en general, lucen bastante bien como utilería humana de la ilustración apuntada antes y agreguemos que el Magaldi de Jimmy Nail es muy divertido. *Evita* es un monumento a lo irrelevante.

Así que volvamos a la mirada del film sobre el país y sus protagonistas y al camino recorrido por Banderas, que no es otro que el que permitió que esta película se realizara. Sobre la opinión que en Estados Unidos y alrededores se tiene sobre Perón, Eva y el peronismo, no es necesario abundar en detalles. Apuntemos solamente que un crítico americano creyó ver en la historia una versión de *El triunfo de la voluntad* porque esta se ocupa de Hitler y los nazis, como para dejar establecido que este hombre y muchos de sus colegas hubieran visto lo mismo aunque el film lo hubiese escrito Juanita Larrauri. La visión de la película, en cambio, termina siendo distinta. No porque arroje una nueva luz sobre el polémico período de la historia argentina (todo lo que se muestra es absolutamente convencional) sino porque plantea el problema de la dificultad para que un país y una época miren a otro país y otra época desde sus prejuicios. Uno de los mejores momentos del film es aquel en el que los consejeros de Perón tratan de determinar mirando noticieros si la gira de Evita por Europa ha sido o no exitosa. Lo que ven es contradictorio y no pueden llegar a un resultado. Pero Oliver Stone, generador de la idea y coguionista, debe haber tenido un problema muy parecido: partiendo de una figura detestada aunque parcialmente mitológica, de un país desconocido y de una obra teatral notablemente gorila se vio en la necesidad de descubrirle otras claves para convertirla finalmente en un vehículo para Madonna, un producto potable para la opinión argentina y un artefacto de consumo masivo sin que, además, la película pudiera desmentir rotundamente visiones como la del crítico citado. El problema era doble: entender mínimamente el mundo del personaje y al mismo tiempo rebajar las aristas conflictivas. Las certidumbres eran pocas: que Evita fue idolatrada por los más pobres y odiada por la clase media y los ricos, que esa mujer “dijo poco pero lo dijo en voz alta” y que su vida tuvo un cierto parecido con la de la Cenicienta (“nadie escaló tanto socialmente desde la Cenicienta”). Y la película narra, en cierto modo, la *Cenicienta* con final trágico. Todo se reduce a que la humilde protagonista llega a conocer a su príncipe azul y se transforma en la reina amada por el pueblo para después morir. No importa demasiado que el film haga al príncipe sospechoso de fascismo o insista en que la princesa ascendió socialmente a través de sus amantes. En el medio de un baile, Banderas y Parker deciden reconocer (con bastante razón) que todo ha sido un poco exagerado y que Evita no deja de ser una princesa (¿no lo es acaso Madonna?). El tono de la película, que empieza siendo bastante despectivo, vira hacia una nada que permite

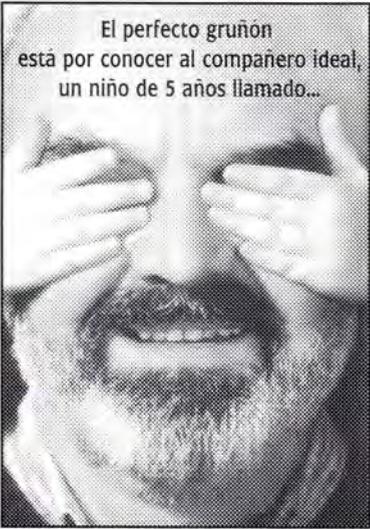
reinterpretarlo como un cuento de hadas que ocurre en un país imaginario. En esa tierra de nunca jamás de los cuentos y los musicales, donde la gloria de las princesas hace derramar lágrimas de felicidad. Eso es lo que le pasa a Banderas y eso es el film *Evita*, una visita a ese lugar donde la Historia pierde toda su carga de dramatismo y se transforma en un pasatiempo amable a cargo de sus pequeños personajes que aquí son obreros, damas ricas y soldaditos. Las frases desdeñosas, las imágenes truculentas (que incluyen hasta supuestos muertos tirados en la calle) se diluyen en beneficio de la leyenda y del compromiso. Y es lógico: un film que empieza siendo falsamente insidioso no puede más que terminar siendo falsamente solemne.

Esta película simplona producirá seguramente algunos pequeños escándalos. Recordemos que si bien creerse los cuentos de hadas es propio de los niños, indignarse contra ellos no es tampoco tarea de adultos. El show business (y de esto se trata *Evita*, pero también las polémicas que pueda despertar) es un estado de perpetua adolescencia. El único resultado de *Evita*, como ingenuamente se sugiere en el film cuando muere la protagonista, es que la Argentina está en todos los diarios del mundo. No es mucho, pero podría servirles de consuelo a los nacionalistas.

PS: Acabo de enterarme de que el Vicepresidente de la Nación declaró que el pueblo debería boicotear el film. Se trata de la misma persona que participa con sus opositores en un comercial que promociona el juego futbolístico organizado por la mayor empresa periodística del país. Ambas podrían ser escenas de la *Evita* de Alan Parker. Oh, what a circus! ■

**NOMINADA AL OSCAR '96**  
**MEJOR PELICULA EXTRANJERA**

El perfecto grunón  
está por conocer al compañero ideal,  
un niño de 5 años llamado...



**GANADORA**  
**GRAND PRIX**  
MEJOR PELICULA  
MEJOR GUIÓN  
FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DEL FILM  
TOKIO '96

**GANADORA**  
**GLOBO DE ORO**  
MEJOR PELICULA  
EXTRANJERA

K O L Y A

el nombre de la esperanza

PROXIMO ESTRENO

*El rincón del obispo*

## Evita polémica

por Jorge Casaretto\*

Fui a ver *Evita* lo antes posible. Las dos primeras presidencias de Perón consumieron parte de mi escuela primaria, toda mi secundaria y el primer año de la facultad: algo de la infancia, toda mi adolescencia y mi entrada en la juventud.

El tema es para mí atrapante. Digo más, apasionante. La *Eva Perón* de Desanzo ya me había gustado mucho. Me pareció una película muy digna, bien hecha y con una tesis histórica más que plausible. Pero la *Evita* de Alan Parker me encantó.

Me pareció un musical esplendente, con actuaciones de Madonna y Banderas deslumbrantes y movimientos de masas al son de la música realmente logrados. En particular, las secuencias musicales que muestran la desconfianza de los militares respecto de Evita me parecieron admirables.

Pero me quiero detener en una cuestión que ha generado polémicas: la objetividad histórica. Creo que es imposible buscar objetividad científica en una obra de arte. Pedirle al autor de la ópera y a Parker que reflejen fielmente la historia es tan absurdo como reclamarle a Sabato que trate mejor a los no videntes en su *Informe sobre ciegos*.

En todo caso este es un tema que necesariamente generará polémicas entre los argentinos, sobre todo para los que vivimos aquellos tiempos. Y desde ya creo que esa es una de las virtudes de la película: en medio de tantos índices de producción, tasas de interés, sorteos de televisores y heladeras y publicidad de shoppings, un poco de debate ideológico no viene tan mal... me parece.

Además, provocará en los jóvenes un poco de interés por una historia no del todo lejana y que sigue influyendo en la vida argentina.

Y para el exterior, amén de las cualidades artísticas que producirán gozo en más de un cinéfilo, el film hará conocer mejor a la Argentina, y muchos que solo saben de nosotros que tuvimos a Gardel y a Maradona constatarán que hemos vivido una historia difícil y complicada, con protagonismos personales que explican muchos rasgos de nuestra cultura.

Vuelvo sobre el principio: a mí me encantó y creo que se desprenden de esta *Evita* muchos bienes (artísticos, culturales, históricos) y pocos males.

¿Defectos? Sí, por supuesto. Le sobran veinte o treinta minutos, Pryce está demasiado rígido y en un musical se hubiera necesitado más coreografía. ■

\* Obispo de San Isidro

## Jim y el durazno gigante

*James and the Giant Peach*

EE.UU., 1996, 79'

Dirección: Henry Selick

Producción: Denise Di Novi y Tim Burton

Guión: Karey Kirkpatrick, Jonathan Roberts y Steve Bloom sobre el libro de Roald Dahl

Fotografía: Pete Kozachik e Hiro Narita

Música y canciones: Randy Newman

Montaje: Stan Webb

Intérpretes: Paul Terry, Miriam Margolyes, Joanna Lumley, Pete Postlethwaite y las voces de Susan Sarandon, Richard Dreyfuss, Simon Callow y David Thewlis.

# Viaje fantástico

por Sergio Eisen

*James y el melocotón gigante* fue el primer libro escrito para chicos por Roald Dahl en 1961. Su historia es muy simple: James Henry Trotter es el chico más triste y solo del mundo. Es huérfano y vive junto a sus dos repugnantes, crueles y perezosas tías en una casa destartada del Sur de Inglaterra. Un extraño personaje regala a Jim una bolsa con lenguas mágicas de cocodrilo y a partir de entonces cosas maravillosas empiezan a suceder: la aparición de un durazno gigante, enormes insectos encantadores y un viaje a través del océano con destino a Nueva York.

En su segundo largometraje, el director Henry Selick, aquí no eclipsado por el nombre de Tim Burton, decidió dividir el cuento en tres bloques bien definidos: la vida de Jim con sus tías, el viaje en durazno con su nueva familia de insectos y la llegada a Nueva York. El núcleo del cuento, desarrollado con

*Saltamontes y James en Jim y el durazno gigante*



la técnica de animación cuadro por cuadro, está enmarcado entre dos segmentos de cine convencional con actores reales. Selick pinta los decorados y el vestuario de la primera parte con tonos monocromáticos y pálidos que tiñen de melancolía el mundo de Jim como si lo estuviéramos viendo a través de sus ojos empañados. Los personajes se mueven dentro de escenarios muy estilizados y deliberadamente falsos parecidos a los bastidores que crean la atmósfera en las óperas. La suavidad y la textura de la imagen recuerdan el efecto que se produce cuando un telón de seda se interpone delante de un escenario.

Jim se transforma en un muñeco cuando entra en el durazno gigante y los tonos explotan de brillo y color en el momento en que Jim y sus amigos parados sobre el colosal durazno anaranjado se descubren flotando en un mar azul, sereno y majestuoso. Esta imagen abierta y luminosa captura de alguna manera una idea clave que recorre los libros de Dahl: la libertad que alcanzan los protagonistas de estos cuentos cuando son capaces de crear un universo propio frente a ese otro mundo que se presenta opresivo y hostil. Es lo que le sucede a Jim a partir del momento en que entra en el durazno.

El contraste visual que se produce frente al primer segmento de la historia es mágico como la llegada de Dorothy a la tierra de Oz. La animación de los enormes insectos en tres dimensiones, con sus graciosos movimientos y sus diferentes texturas, crean una ilusión de vida propia parecida a la que recibe Pinocho cuando es tocado por la varita del Hada Azul. El viaje de Jim tiene imágenes bellísimas, como cuando el durazno se eleva majestuoso en el cielo arrastrado por un puñado de gaviotas entre nubes algodonosas con forma de teteras. Visualmente *Jim* está más influenciada por artistas como Paul Klee y Chagall que por la escuela del ratón Mickey. Mientras en el texto original de Dahl las tías desaparecían en el primer acto aplanadas por el durazno, en la adaptación se las mantiene vivas hasta el final y reaparecen como una amenaza latente en las pesadillas de Jim adoptando la forma de dragones de fuego o de mascarones de proa de un viejo barco hundido. En el final, un guiño del guión las emparenta con las brujas del libro homónimo de Dahl, escrito veintidós años después de *James y el melocotón gigante*. Las tías Sponge y Spiker —como todas las brujas de Dahl— esconden su calvicie debajo de sus pelucas. En el universo de Dahl las brujas detestan a los niños con un odio candente. No se parecen a las de los cuentos de hadas con sus escobas y sombreros puntiagudos. Hacen trabajos normales, pueden ser maestras o cajeras de supermercado.

La visión de Selick integra en el tercer acto (Nueva York) el plano fantástico de los bichos que mantienen su forma gigante con el aspecto realista del cuento al recuperar Jim la forma humana. Los edificios de Nueva York no crecen perpendiculares a las calles; se amontonan oblicuos como el decorado de uno de los números musicales de *42nd Street* de Busby Berkeley.

Es una pena que la versión doblada nos impida escuchar la voz de Susan Sarandon con acento polaco dando vida a una sensual araña inspirada en Diana Rigg de *Los vengadores*. El atorrante ciempiés, estrella absoluta del film, creado por el ilustrador Lane Smith, tiene algo de Popeye y perdió su acento de Brooklyn al reemplazarse la voz de Richard Dreyfuss.

Junto con el viaje de Jim dentro del carozo de este descomunal durazno se vislumbra otro viaje igualmente maravilloso: el que emprendieron Henry Selick y sus artistas acurrucados dentro de pequeñas maquetas entre cámaras, luces y muñecos articulados para dar vida propia a *Jim y el durazno gigante*. ■

## Jerry Maguire, amor y desafío

*Jerry Maguire*

EE.UU., 1996, 115'

**Dirección:** Cameron Crowe

**Producción:** James L. Brooks, Laurence Mark, Richard Sakai y Cameron Crowe

**Guión:** Cameron Crowe

**Fotografía:** Janusz Kaminski

**Música:** Danny Bramson

**Montaje:** Joe Hutshing

**Intérpretes:** Tom Cruise, Cuba Gooding Jr., Renee Zellweger, Kelly Preston, Jerry O'Connell, Jay Mohr, Regina King.

# Un mundo feliz

por Quintín

El afán por explicar los títulos en la traducción local, que suele sustituir la misteriosa resonancia de un nombre propio por una cursilería tremendista, ha hecho que a *Jerry Maguire* se le agregue *amor y desafío* como si a la gente hubiera que recordarle que va a buscar emociones al cine. De todos modos, esas dos palabras son bastante precisas para ubicar la película en los dos géneros a los que pertenece: la comedia romántica y la película de deportes. Esos géneros están codificados justamente por esas palabras. El desafío de la película de deportes es así: el protagonista, un atleta de talento (podría ser también un entrenador), atraviesa el peor momento de su carrera y debe demostrar lo que vale superándose a sí mismo, evitando ese defecto que tanto lo ha perjudicado hasta llegar a ratificarlo con creces en el partido que ocupa los últimos minutos del film. Ese desafío no solo lo impulsa a hacer la gran jugada del final sino que implica una batalla interior que lo termina convirtiendo en una mejor persona o, mejor dicho, termina poniendo de manifiesto toda la belleza escondida en su alma. El amor de la comedia romántica requiere tres pasos: el enamoramiento, las dificultades y el final feliz. El enamoramiento exige que los protagonistas no estén destinados justamente a enamorarse (por la amistad previa en *Cuando Harry conoció a Sally*, la distancia en *Sintonía de amor*) y que por lo menos alguno de ellos tenga otro compromiso. Pero, sobre todo, requiere que la nobleza oculta en sus personas se despierte y resplandezca ante el espectador: los héroes de la comedia romántica solo tienen como defecto el no querer a sí mismos lo suficiente. Las dificultades tienen que ver también con una batalla interior ligada a este problema. Cuando la ganan y el final feliz sobreviene, esa batalla termina poniendo de manifiesto toda la belleza escondida en sus almas. La analogía entre ambos géneros subraya el hecho de que sus personajes son similares: son mejores que el promedio (por talento, bondad, inteligencia) y contrastan con su entorno ligeramente escéptico, cruel o cínico. El triunfo de los protagonistas (a los que el espectador admira pero nunca debe reconocer como demasiado diferentes, ya que no se trata de superhéroes) en el altar o en el estadio representa la esperanza social. Son géneros optimistas, o mejor, voluntaristas: los males de la sociedad que la película roza pueden ser superados con la purificación interior y la ayuda exterior para convertirse en el ejemplo ovacionado por la tribuna o festejado por los amigos: a todo el mundo le gustan los goles y los besos.

Cameron Crowe escribió para *Jerry Maguire* un guión singularmente astuto que combina los códigos de ambos géneros

y los hace potenciarse unos a otros. La película tiene dos conflictos, el romántico y el deportivo, y un final para cada uno de ellos. La astucia máxima es agregarles un tercer género que es la película de negocios. Tom Cruise es el agente de Cuba Gooding Jr., un jugador de fútbol americano cuyo potencial no ha explotado por su falta de generosidad en la cancha. No es que no pase la pelota (en el fútbol americano hay uno solo que pasa la pelota y Gooding no juega de eso) sino que calcula demasiado y no se entrega como debiera. A su vez, Cruise (que no se entrega lo suficiente en el amor) es un ejecutivo caído en desgracia porque un día sueña con metas nobles para su negocio. El desafío para Cruise es conseguir un buen contrato para Gooding. Agregarle el dinero al amor y la gloria es una idea brillante, porque a todo el mundo también le gusta la plata, elemento irrelevante en la comedia romántica y secundario en la película de deportes. Así que Crowe logra casi un acto de alquimia que le permite reforzar dos materiales con un tercero que parecía incompatible. Pero hay más: la familia. Cruise y Gooding no solo se aconsejan mutuamente sino que Gooding está casado con una mujer maravillosa, tiene hijos y hermanos y la pareja negra sirve de ejemplo para la pareja blanca por formarse. Ellas ocupan un lugar secundario pero son las que sostienen a sus hombres. La novia de Cruise, Renee Zellweger, es viuda y tiene un hijo pequeño. Y a todo el mundo le gustan los chicos y también esas familias encantadoras que incluyen a gente como la hermana de Renee, que la cuida para que su amor incondicional por Cruise no la desengañe pero es una romántica incurable en el fondo.

Tal vez todo esto resulte un poco empalagoso en los papeles, pero Crowe también es muy astuto como director. Por algo es uno de los tipos de moda en Hollywood, joven, eficiente y moderno y con dos cualidades específicas que lo ubican como tal: la agilidad y la energía, que casualmente se corresponden con las cualidades del atleta Gooding y el negociante Cruise. La película empieza describiendo el ambiente con velocidad clipera, con planos cortos y cercanos e instala un ritmo frenético hasta el final. Un recurso contribuye a darles movimiento a todas las escenas: los diálogos ocurren casi siempre en presencia de terceros, una oportunidad excelente para crear chistes (recordemos el orgasmo fingido de Meg Ryan en *Cuando Harry conoció a Sally*, la película que sienta el paradigma para la comedia romántica actual). Los actores contribuyen con su encanto y con la intensidad casi maniaca que corresponde tan bien con el ritmo de la actualidad, ya sea para vender acciones o hacer películas. Hay una profunda sintonía entre el mundo de los protagonistas y el de la propia película. Estamos en el reino de la alta performance. En ese sentido, no hay un actor más contemporáneo que Tom Cruise, un atleta de la pantalla que aquí está en su salsa y se potencia con Gooding y con Zellweger en su camino, que consiste en demostrar que es un tigre de los negocios sin olvidar que es un tipo sencillo. Y a todo el mundo le gustan los tipos sencillos (y que la gente triunfe en los negocios).

Hay otro personaje en *Jerry Maguire*, que es el viejo que le enseñó el oficio a Cruise y que aparece en flashbacks como el maestro de *Kung Fu*. Este hombre es el que establece el tono de la película con sus peroratas optimistas que culminan con la frase: "de nada vale la inteligencia si no se actúa con el corazón". El opulento mundo del deporte norteamericano (muy bien representado por el cameo del meloso entrevistador Roy Firestone de ESPN) funciona en base a la creencia de que es el corazón de los jugadores lo que más importa. Hollywood funciona en base a una creencia semejante y Crowe nos hace creer aquí que la profesión de agente (con su olor a comercio de carne humana) se puede practicar con el corazón en la mano (a todo el mundo le gusta que el trabajo sea una expresión de lo mejor que tenemos). Lo paradójico es que para que el truco funcione, todos deben emplearse a fondo (hasta el punto de creer en lo que hacen) para ocultar toda traza de cinismo y perpetuar así el cinismo del mundo. Hacer películas, podrían decir Crowe o Cruise, es entregarse lo suficiente. Eso es el sistema. ■

## Fargo

EE.UU., 1996, 97'

Dirección: Joel Coen

Producción: Working Title Films para Gramercy Pictures

Guión: Ethan y Joel Coen

Fotografía: Roger Deakins

Música: Carter Burwell

Montaje: Roderick Jaynes

Intérpretes: William H. Macy, Steve Buscemi, Frances McDormand, Peter Stormare, Harve Presnell, John Carroll Lynch, Kristin Rudrud, Steven Reevis, Steve Park, José Feliciano.

# La alternativa oficial

por Gustavo Noriega

Hacia la mitad de *Fargo*, Marge (Frances McDormand), trabajando lejos de su hogar, se encuentra con Mike Yanagita, un viejo pretendiente de nombre y rasgos japoneses. Este insinúa un acercamiento y Marge, con delicadeza y elegancia, lo rechaza. El pretendiente, al poco tiempo, se quiebra y rompe en llanto. Le cuenta a Marge que estuvo casado durante un año con Sylvia, una vieja amiga de ambos, pero que ella falleció de leucemia. Marge lo mira en silencio, compasivamente. Esta tranquila escena es el único momento de *Fargo* en el que el espectador puede llegar a sentir por los personajes algún sentimiento que no sea la bufa. Sin embargo, poco después, Marge hablará por teléfono con otra amiga que le contará que, en realidad, Mike no estuvo casado con Sylvia, y que esta nunca estuvo enferma. Por las dudas de que algún espectador haya quedado con un residuo de simpatía por el trastornado japonés, la amiga le cuenta a Marge que Mike había "acosado" a Sylvia durante un año y que eso fue todo lo que pudo conseguir.

La escena es tan innecesaria para la trama (esa es toda la aparición de Mike en la película) que parece funcionar como una declaración de principios. "No sentimentalizarás" parece ser un buen lema para cualquier realizador. El de Joel y Ethan Coen, "Ningún personaje emocionará y, si lo hace, será sobre la base de la mentira", es bien distinto y algo cuestionable.

Mucho se ha hablado de los hermanos Coen pero toda la charla puede reducirse a las tres o cuatro claves acostumbradas: el acento puesto en las imágenes, el juego con los géneros y su tratamiento olímpico de los personajes. *Fargo* muestra que las dos primeras variables son manejadas con una cierta libertad. Aquí, visualmente, los hermanos mantienen su consabida prolijidad pero con un tratamiento un poco más clásico. A diferencia de sus obras anteriores, casi no mueven la cámara, aunque utilizan repetidamente el blanco de la nieve como elemento estetizante. Por otra parte,

los retorcimientos de los géneros clásicos no van más allá de lo experimentado en su ópera prima, *Simplemente sangre*. Aquella elaborada trama se reduce aquí a la puesta en marcha de algo que "solo puede salir mal". Lo que parece inalterable, tal como lo muestra el ejemplo inicial, es esa distancia helada y desdeñosa que se establece entre los realizadores y los personajes.

Esta tendencia se va convirtiendo, a lo largo de sus películas, en una marca de perpetua inmadurez. Los Coen juegan con sus personajes, se burlan de ellos y les arrancan las piernas como lo hace un chico con sus juguetes. Tanto han insistido en tratarlos como marionetas que finalmente han decidido que los actores los representen como tales. Todos en *Fargo* se esfuerzan por poner cara de imbéciles y exclamar "¡oh, ¡a!" mientras se mueven espasmódicamente como si alguien desde arriba jalara los piolines que les dan vida. Innecesarios planos de cajeros o empleados detrás del mostrador con su más falsa sonrisa; escenas y escenas en que malhechores, policías e inocentes, encerrados en sus habitaciones, miran la televisión con expresión autista; todo invitando a la complicidad más espuria entre realizadores y público a expensas de los personajes. La excepción a la imbecilidad generalizada parece ser Marge, jefa de policía local en avanzado estado de preñez, que parece darse cuenta de todo, aunque su expresión general no sea distinta a la de los demás miembros del pueblo. Esta decisión radical de quitar toda humanidad posible a los personajes convierte al cine de los Coen en algo muy poco interesante, casi nulo en variantes. Su negativa a tratar a las personas como tales transforma a su cine en una experiencia totalmente instantánea, un puro ejercicio de poder en el cual el espectador cómplice se siente, como los realizadores, una persona superior. No queda nada para después. Del cine de los Coen solo se puede hablar como lo hacen sus personajes, y eso incluye a quienes hablamos en contra repitiéndonos tediosamente.

La industria de Hollywood, que atraviesa una crisis de creatividad más que severa, ha decidido elegirlos como los representantes del cine independiente "oficial". Los Coen, con su mirada conservadora en la cual todo el mundo en Minnesota es subnormal pero al menos los policías son inofensivos, ratifica esa visión. ■

Frances McDormand en Fargo



## Eso que tú haces

That Thing You do!

EE.UU., 1996. **Dirección:** Tom Hanks. **Producción:** Gary Goetzman, Jonathan Demme y Edward Saxon. **Guión:** Tom Hanks. **Fotografía:** Tak Fujimoto. **Música:** Howard Shore. **Montaje:** Richard Chew. **Intérpretes:** Tom Everett Scott, Liv Tyler, Johnathon Schaech, Steve Zahn, Ethan Embry, Rita Wilson, Chris Isaak, Kevin Pollack, Peter Scolari.

Hace un par de meses vi un partido de fútbol transmitido desde Colombia. La particularidad que tenía era que la voz del relator llegaba unas fracciones de segundo antes que la imagen, supongo que por provenir de dos vías distintas. El efecto que producía la voz adelantando lo que se iba a presenciar era horrible. Allí comprendí que el fútbol se compone de miles y miles de pequeños momentos de *suspense*: ¿llegará el marcador de punta a evitar el corner?, ¿cobrará el referi ese penal fingido?, ¿llegará el arquero con su estirada? Esa misma molesta sensación de ir sabiendo todo lo que va a suceder me pasó con *Eso que tú haces*, la historia de una banda de rock en EE.UU. en 1964, que tiene un rápido éxito para terminar disolviéndose en el pináculo de la fama. Hay un deliberado intento del director debutante Tom Hanks de jugar todo en el plano de la mayor ingenuidad. Por qué un actor exitoso y reconocido decide lanzarse a la dirección haciendo este tipo de películas es algo que se me escapa completamente. Los ejemplos anteriores (Kevin Costner con *Danza con lobos*, Mel Gibson con *El hombre sin rostro*) indicaban, más allá de que sus películas gustaran o no, que necesitaban el cambio de medio para cumplimentar alguna ambición intelectual. Este cuentito carente de toda imaginación, ambientado en un país idílico en el que no existen problemas raciales (¡EE.UU. en 1964!) y que repite cinco veces el tema que da título a la película no puede ser la ambición de ninguna persona. ■

Gustavo Noriega



## Turbulencia

Turbulence

EE.UU., 1996. **Dirección:** Robert Butler. **Producción:** Martin Ransohoff y David Valdes. **Guión:** Jonathan Brett. **Fotografía:** Lloyd Ahern II. **Música:** Shirley Walker. **Montaje:** John Duffy. **Intérpretes:** Ray Liotta, Lauren Holly, Brendan Gleeson, Héctor Elizondo, Rachel Ticotin, Jeffrey De Munn, Catherine Hicks.

Se puede imaginar sin demasiado esfuerzo cómo nació el proyecto de *Turbulencia*. Mientras descansaba en su casa de Beverly Hills jugando con sus nietos y luego de filmar títulos olvidables y desconocidos y muchos capítulos pilotos de series, el setentón David Butler atendió el teléfono y enseguida aceptó el ofrecimiento: un film de cine catástrofe en su vertiente aérea, con el agregado de un psicópata de lo peor como protagonista. Más allá de las convenciones de la historia (un loco suelto en un avión y una azafata problematizada que será la heroína de la película), *Turbulencia* apunta a evocar aquellos films que en los 70 se clasificaban como cine catástrofe. Films representativos como *La aventura del Poseidón*, *Terremoto*, *Infierno en la torre* y, para el tema que nos interesa, la serie *Aeropuerto* cautivaron al espectador ingenuo y sin demasiadas exigencias que celebraba los repartos estelares, las mínimas historias paralelas de los personajes y los efectos especiales que, vistos hoy, resultan totalmente anacrónicos. Justamente el problema más grave de *Turbulencia* es su avejentada propuesta, a la que se suma la reiterada variante proveniente de los telefilms de los canales de cable: la figura del psicópata que grita pavadas seudoreligiosas mientras persigue a sus víctimas. Tomemos el caso del personaje de Ray Liotta —que en algún mejor momento de su vida actuó para Scorsese en *Buenos muchachos*— como ejemplo. La interpretación de Liotta se parece a la de De Niro en *Cabo de miedo* pero en versión para película de HBO o, si viene el caso, al Jason de los horribles *Martes 13* pero sin necesidad de andar con la máscara y el hacha. Si a este personaje, típico del cine para adolescentes fast-food, le agregamos la intención de volver a las fuentes del cine catástrofe y la interpretación de Lauren Holly (otro anacronismo con su frigidez digna de las chicas de *Los ángeles de Charlie*), se llega a la conclusión de que se ha entrado en el túnel del tiempo, un viaje apollillado sin sonido sensorround en el que las nulas novedades formales y temáticas de *Turbulencia* parecen sentirse muy cómodas. ■

Gustavo J. Castagna



## Corazón de dragón

Dragon Heart

EE.UU., 1996. **Dirección:** Rob Cohen. **Producción:** Raffaella De Laurentiis. **Guión:** Charles Edward Pogue. **Fotografía:** David Egby. **Música:** Randy Edelman. **Montaje:** Peter Amundson. **Intérpretes:** Dennis Quaid, Sean Connery (voz), David Thewlis, Julie Christie, Pete Postlethwaite, Dina Meyer, Jason Isaacs, Brian Thompson.

Un dragón (Draco) y un noble caballero (Bowen) se convierten en enemigos mortales por un malentendido: un príncipe los traicionó para acceder a la corona. Bowen había sido su instructor y Draco le había entregado parte de su corazón para salvarlo de la muerte. Ambos pelearán hasta que quede un solo dragón y, aunque el film no lo diga, un último verdadero caballero. En la mitología artúrica uno de los personajes secundarios más interesantes es el rey Pellinor, quien dedica su vida a perseguir a la Bestia bramadora y, como ocurre en esta película, descubre con el paso de los años que necesita esa enemistad. Pellinor y su mascota vivían rodeados por un universo maravilloso, lleno de caballeros y eventos fantásticos; en cambio, en este film los protagonistas están solos. Ambos conocen la historia del maravilloso rey Arturo y el dragón sabe cómo llegar a Avalon, lugar al que el famoso rey se retiró moribundo. Con la muerte de Draco se extinguirá también ese conocimiento, pero antes llevará hasta Avalon al noble caballero, a una joven campesina y a un monje escritor. Con este gesto parece nombrarlos herederos de la mitología artúrica. La película reclama esas historias y esa visión del mundo. Aunque por su efectivo y un tanto descontrolado humor se aleja de autores como sir Thomas Malory y Chrétien de Troyes y se emparenta claramente con el más jugado costado de Terence H. White y su *Camelot*. Entre Draco y el caballero se dan situaciones tan absurdas como la de que ambos se vuelven timadores. El personaje que refuerza el humor, y que no aparece en White, es el monje interpretado magistralmente por Pete Postlethwaite, quien registra la historia a medida que ocurre y va creando un mito literario a partir de situaciones comunes y poco glamorosas. El mayor atractivo de *Corazón de dragón* reside en que debajo de su humor transmite la melancolía de todos los relatos artúricos. La muerte de Draco marca la muerte de la imaginación, de la fantasía y de tiempos mejores que, aun en los momentos de felicidad, parecen ser muy distintos que los que nos han tocado vivir. ■

Santiago García



## Showgirls (lo prohibido)

Showgirls

**Dirección:** Paul Verhoeven. **Producción:** Alan Marshall y Charles Evans. **Guión:** Joe Eszterhas. **Fotografía:** Jost Vacano. **Música:** David A. Stewart. **Montaje:** Caroline Ross. **Intérpretes:** Elizabeth Berkley, Kyle MacLachlan, Gina Gershon, Glenn Plummer, Robert Davi, Alan Rachins, Gina Ravera, Lin Tucci, Greg Travis.

Al principio del film una chica inocente de estilo campesino es estafada por un muchacho con cara de tonto. Gracias a este incidente la joven, que no tiene a dónde ir, se encuentra con otra chica que la ayuda. No solo a ella sino también a la trama. Casi al final de la película se revela que la ingenua campesina tuvo un pasado terrible en el que la inocencia se perdió para siempre. Los personajes de *Showgirls* mutan sin ningún pudor en beneficio del efectismo más vergonzoso. Como es posible que nadie recuerde el comienzo, se agrega al final —como quien suma explosiones o trompadas en un film mediocre de acción— una variante sexual lo más morbosa posible. Así, la simpática amiga de la protagonista es violada por el artista que más admira en el mundo y por sus dos guardaespaldas, para no contar otros detalles. Por otro lado, todo se mide a través de la corrección política y durante la mitad del film las minorías son espantosas, la lesbiana es mala, traicionera y solo piensa en "eso", pero luego se transforma en noble y comprensiva y se despide de la protagonista con un cálido y sincero beso en los labios. Se podría interpretar todo esto como una ironía de Verhoeven y su guionista Eszterhas. Pero la verdad es que la película está tan mal hecha y tan por debajo del estilo que el propio director supo mostrar en otros films que solo parece una burla a los espectadores. Es necesario aclarar que lo que sí funciona es el trabajo de las protagonistas, en especial el de Gina Gershon, una actriz que con seguridad tiene más futuro que el guionista. Quienes planearon *Showgirls* y *Striptease* tratan de mostrar que no hay nada erótico en el sexo. Es su pequeña pero nefasta contribución a los tiempos que corren. ■

Santiago García



## Fiesta

**Francia-España, 1995. Dirección:** Pierre Boutron. **Producción:** Michel Chambat. **Guión:** Pierre Boutron sobre la novela de José Luis Vilallonga. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. **Música:** Wim Mertens. **Montaje:** Jacques Witt. **Intérpretes:** Jean-Louis Trintignant, Gregoire Colin, Dayle Haddon, Marc Lavoine, Jean-Philippe Ecoffey, Marc Betton, Laurent Terzieff.

España, 1936. Rafael, un joven casi adolescente que estudia en un colegio religioso francés, es convocado por su padre —un aristocrático militar— para defender a su país contra "la amenaza roja". Para ello deberá presentarse ante el coronel Masagual, un viejo amigo de su progenitor, quien será el encargado de "endurecerlo", haciéndolo formar parte de un pelotón de fusilamiento antes de enviarlo a combatir en el frente. El film de Pierre Boutron —basado en un relato autobiográfico del famoso playboy José Luis de Vilallonga— indaga en la relación que se establece entre un joven carente de rebeldía, que solo sabe obedecer las órdenes de su padre, y ese coronel cínico y sombrío, que se transformará en su mentor y consejero. Masagual, un militar homosexual que solo encuentra placer en la morfina y en hacer la guerra, se convertirá en el verdadero eje de la narración. En su trágica y rabiosa lucidez desprecia cualquier idealismo, tanto en sus adversarios como en sus camaradas. Para él la guerra es una manera de ejercer el poder y luchar contra el tedio de la vida cotidiana. Nunca ha matado por sí mismo, pero decide sobre la vida de los demás, y él en última instancia vive esperando su propia muerte. La película de Boutron encuentra sus mejores logros en la descripción de este personaje "políticamente incorrecto" —el mejor trabajo de Jean-Louis Trintignant en muchos años— pero a la vez fascinante y en los aciertos de una puesta en escena opresiva y asfixiante, que privilegia el comportamiento de los individuos fuera del campo de batalla (la película transcurre casi toda en interiores y no se ven escenas de combates, salvo algún plano aislado al principio y al final). En cambio, el trazado del joven Rafael no tiene la misma fuerza y su toma de conciencia final es forzada y poco convincente. Algún otro personaje —como el de la enfermera inglesa que lo inicia sexualmente— aparece falso y concesivo, casi tanto como la fastidiosa música de Wim Mertens. Quintín —que como todo el mundo sabe es el depositario exclusivo del buen gusto en esta revista— se mostró bastante indignado cuando vio este film. Por mi parte creo que *Fiesta* está lejos de ser una gran película, pero en sus mejores momentos nos brinda una visión desromantizada y antiépica de un conflicto bélico, que está en las antipodas —y esto es para mi un mérito— de la dulcorada visión de un Ken Loach. ■

Jorge García



## Elisa

**Francia, 1995. Dirección:** Jean Becker. **Producción:** Christian Fechner. **Guión:** Jean Becker y Fabrice Carazo. **Fotografía:** Etienne Becker. **Música:** Zbigniew Preisner, Serge Gainsbourg y Michel Colombier. **Montaje:** Jacques Witt. **Intérpretes:** Vanessa Paradis, Gérard Depardieu, Florence Thomassin, Clothilde Courau, Michel Bouquet, Philippe Léotard, Bernard Verley.

Uno de los realizadores mayores de la cinematografía francesa de todos los tiempos fue sin duda Jacques Becker. Prematuramente desaparecido en 1960, su obra fue rescatada por los jóvenes críticos cahieristas junto a la de Renoir y Jean Vigo como referente de una tendencia que se opone claramente a lo que ellos llamaban la tradición de *qualité* del cine francés, representada por los exponentes del llamado *realismo poético* (Carné, Duvivier) y aun en mayor medida por directores ensalzados por la crítica tradicional pero de una mediocridad apabullante (Autant-Lara, Delannoy). Becker no solo realizó uno de los films más bellos y poéticos de la historia del cine (*Casco de oro*) sino que sus relatos intimistas fueron una clara influencia —generalmente no señalada— sobre la obra de François Truffaut, y otras de sus películas mayores (*Grisbi*, *El boquete*) son una referencia insoslayable para evaluar la obra de Jean-Pierre Melville en particular y todo el cine negro francés en general. Pero lo más llamativo a los ojos del espectador de hoy es la modernidad de la obra de un realizador no demasiado conocido en nuestro país, a pesar de que varios títulos de su filmografía están editados en video. Si empecé el comentario de esta película con esta inesperada introducción fue por dos razones: la primera, que *Elisa* no merece los dos mil caracteres que se le destinan a los títulos reseñados en esta sección y, la segunda, que está dirigida por Jean Becker, nada menos que el hijo del gran Jacques, con quien por cierto solo tiene en común el apellido. En esta historia de una adolescente que busca a su padre porque sospecha que fue el responsable de la prostitución y suicidio de su madre, Jean Becker —que afortunadamente no filmaba desde 1983 (*Un verano caliente*)— se sube al carro inaugurado por Bertrand Tavernier en *La carnada* en su visión "mierdosa" de la juventud actual. Ni el carisma de la joven estrella de la canción pop francesa Vanessa Paradis ni la presencia de Gérard Depardieu en la última media hora del film en una típica sobreactuación logran salvar del naufragio a una película que por otra parte cuenta con algunos de los peores flashbacks de la historia del cine. Cuando se edite en video, por favor saquen una de Jacques Becker. ■

Jorge García



## Romeo y Julieta de William Shakespeare

William Shakespeare's Romeo + Juliet

**Dirección:** Baz Luhrmann. **Producción:** Gabriela Martinelli. **Guión:** Baz Luhrmann y Craig Pearce sobre la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Donald M. McAlpine. **Música:** Nellee Hooper. **Montaje:** Jill Bilcock. **Intérpretes:** Leonardo Di Caprio, Claire Danes, Brian Dennehy, John Leguizamo, Paul Sorvino.

La publicidad con que se vende el film del australiano Baz Luhrmann invita a los jóvenes a morir de amor este verano. No es un mal motivo, si de morir se trata. Podría haber opciones peores, como las que ofrece la película, que nos mata a estética publicitaria a mansalva. Y lo hace abiertamente, desde el comienzo con un televisor que viene flotando desde el fondo del plano a todo MTV. Y después a clipear de lo lindo, con guiños kitsch, gay, escenas a lo Robert Rodríguez y Ken Russell, ralentis, aceleraciones, caprichitos varios, para demostrar que si hoy Shakespeare reencarnara en cineasta no se privaría de chiche alguno. Como Luhrmann. Pero para asentar que no se trata de burlar al bardo sino de bardear un poco, respeta casi al pie de la letra el texto de la obra de Willy; con acento americano-latino, eso sí. Tan obsesionado está con que todo se mueva a cada instante (resabios de su opus anterior, *Baila conmigo*) que paradójicamente no consigue que se mueva un pelo la emoción. Su *Romeo y Julieta* está recargado de tanta parafernalia técnica, de diseño de imagen y de producción, de alusiones estéticas a la page, que no deja espacio para su eterna fuerza trágica, su *pathos* romántico. Incluso un cineasta a todas luces exterior como Franco Zeffirelli consiguió (si obviamos su recurrencia, también publicitaria, de algunas escenas dignas de una propaganda de champú de los 70) que la potencia dramática y poética del texto subsistiera en varias secuencias de aquella versión que ponía por primera vez en la pantalla a dos actores jóvenes como lo requería la obra original. Basta comparar la escena del baile, el primer enfrentamiento entre Montescos y Capuletos o la muerte de Mercuccio en el film de Zeffirelli con las de este pastiche. Luhrmann solo logra algún pequeño clip interesante (la escena en el acuario o el reemplazo del balcón por la piscina). Pero al confundir ritmo con velocidad, ánimo popular con vulgaridad, romanticismo con propaganda, no consigue una totalidad coherente. Además desperdicia actores. La actuación de Di Caprio es (como suele suceder) excelente, pero lo filma como si lo estuviera inmortalizando para un póster. Algo similar le ocurre con la hermosa Claire Danes. Ni que hablar del pobre Sorvino. Si te gustan Di Caprio o Danes, andá: son bellísimos y buenos actores. Pero nunca hubo una historia tan trágicamente filmada como esta de *Romeo y Julieta* en los 90. ■

Alejandro Ricagno



## Dile a Laura que la quiero

**Argentina-España, 1996. Dirección:** José Miguel Juárez. **Producción:** Eduardo Campoy y María De la Paz Mariño. **Guión:** José Miguel Juárez, Antonio Olivier y A. Fernández Armero. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Música:** Mario De Benito. **Montaje:** Luis Manuel Del Valle. **Intérpretes:** Jorge Perugorria, Ana Alvarez, Jessica Schultz, Nancho Novo, Mabel Lozano, Toni Canto. ■

Bienvenido el cine argentino del 97. La película de avanzada veraniega es una coproducción con España, aunque esto no es del todo cierto ya que salvo Jessica Schultz y el cubano for-export Jorge Perugorria (el mismo de *Guantanamera* y *Fresa y chocolate*), todo el mundo proviene de España (actores, técnicos). En consecuencia, el lanzamiento inesperado de *Dile a Laura que la quiero* en el Tita Merello, sin que nadie se enterara ni la fuera a ver (ya desde el comienzo del año el Instituto de Cine parece seguir aplicando la misma política acumulativa del año pasado), suena muy mentiroso: la película es, como dijimos, casi española, fue rodada allí, la actriz argentina está doblada con el acento más castizo y, seguramente, el aporte de nuestro país fue escaso.

El film es una comedia tonta sobre infidelidades matrimoniales, engaños y traiciones amorosas al estilo de las superficiales películas dirigidas y producidas por Fernando Colomo con Santiago Ramos, Antonio Resines y Ana Belén de protagonistas. *Dile a Laura que la quiero* es eso y nada más: una serie de enredos del cine español más industrial donde las mujeres se toman la revancha y son muy hermosas (como suele ocurrir con la mayoría de las actrices hispanicas) y donde los hombres son muy tontos y tienen que hacer lo posible para recuperarlas luego de la infidelidad (como ocurre con Perugorria, quien se esfuerza por parecer gracioso, ganarse la simpatía de Hollywood y, en un futuro no demasiado lejano, suplantarse a Banderas). Con semejante material, el cine norteamericano creó toda una tradición que, tomando los códigos genéricos como base, servía para expresar temas más universales como la lucha entre los sexos. *Dile a Laura que la quiero*, en cambio, es una aburrida exposición de clisés donde abundan las situaciones inútiles, los personajes sin ningún peso en la historia y una música insoportable, con un saxo digno de las grasadas de Fausto Pappetti. ■

Gustavo J. Castagna



## Garras (donde comienza la leyenda)

The Ghost and the Darkness

**EE.UU., 1996. Dirección:** Stephen Hopkins. **Producción:** Gale Anne Hurd, Paul Radin y A. Kitman Ho. **Guión:** William Goldman. **Fotografía:** Vilmos Zsigmond. **Música:** Jerry Goldsmith. **Montaje:** Robert Brown y Steve Mirkovich. **Intérpretes:** Michael Douglas, Val Kilmer, Bernard Hill, John Kani, Tom Wilkinson, Brian McCardie.

Aventura de ingenieros y cazadores en el África de fines del siglo XIX, no hay nada en *Garras* que haga suponer que está basada en hechos verídicos como dicen. Tampoco tiene importancia. Lo que en realidad sorprende de la película es su sobriedad narrativa y su elegancia. También es raro que nombres importantes como el del actor-productor Michael Douglas, el fotógrafo Vilmos Zsigmond y el guionista William Goldman estén asociados con este producto que no es barato pero tampoco busca la excitación a cualquier precio, como sería de esperar en un film de Hollywood de este presupuesto. Por último, lo más extraño es el tono, cordial y casi distraído que hace que importen más las charlas que la pareja de leones asesinos. Sin embargo, los diálogos y las peripecias son convencionales y las conversaciones tienen un aspecto curioso: son los personajes los que se rien (y no el público) porque son gente de muy buen humor aunque los leones se coman a alguien a cada rato. Todo recuerda a las aventuras de Sandokán en las que Yáñez es el protagonista (el Tigre de la Malasia era en cambio muy solemne). Hay una conversación frente al fuego que parece citar la charla en el barco de *Tiburón*, pero allí mismo se marca la diferencia con la película de Spielberg porque el mal en *Garras* es irrelevante y no es malo que lo sea. Tampoco es muy bueno, porque en definitiva nada en el film tiene densidad alguna. Pero sobre el final, la película se justifica en un segmento inesperado. Después de que Douglas y Kilmer han matado a uno de los dos leones asesinos, Douglas anuncia que el otro, que ruge a la distancia, tiene miedo como les ocurría a los hermanos belicosos que conoció en su pueblo cuando no estaban juntos. Entonces Kilmer sueña que viene a visitarlo su esposa y que el león sobreviviente la mata en venganza, usando el tema de las dos parejas como motivo. Pero Kilmer se despierta y ve que el león en realidad se ha llevado a Douglas (de paso, se elide esta batalla entre la fiera y el cazador, una escena potencialmente truculenta que otra película no hubiera dejado de mostrar). Entonces comprendemos que los leones son hermanos, tal vez relacionados con los que Douglas enfrentó en su infancia. La película, al mismo tiempo que nos engaña, deja entrar una dimensión fantástica que justifica el comportamiento humano de las bestias. Este momento de imaginación es lo mejor de *Garras*. ■

Quintín



# IX ENCUENTROS DE CINES LATINOAMERICANOS DE TOULOUSE (FRANCIA) 17-25 DE MARZO

Mas de 80 películas en 6 secciones:

- **Panorama**: la producción más reciente
- **Descubrimientos**: operas primas
- **Retrospectiva**: integral de Buñuel Mexicano
- **Homenaje a Miguel Littin** (Chile)
- **Encuentros con**: Jorje Fons (Mexico), Orlando Rojas (Cuba) y Ciro Duran (Colombia)
- **El cangaço y las cangaceiros** en el universo del cine de Brasil

## REVISTA ANUAL

En ocasión de los IX Encuentros sale el número 5 de la REVISTA CINEMAS D'AMÉRIQUE LATINE, por primera vez en bilingüe (frances/español o portugueses)

### SUMARIO 1997

- Un Buñuel Mexicano
- Rushes de Tomás Gutierrez Alea
- Renacimiento del cine de Brasil y retorno del sertão
- Argentina: una nueva generación de cineastas
- Escuelas de cine en América Latina
- Diez problemas del crítico latinoamericano: Flavia de la Fuente y Quintin

### SUSCRIPCIÓN

Presses Universitaires du Mirail  
56 rue du Taur  
31000 TOULOUSE - FRANCE  
25 \$ US al año

enviar cheque o giro postal a la orden de:  
Régisseur des P.U.M.  
CCP TOULOUSE 8620 - 29E

d' **A Cinémas**  
**Amérique latine**



- 1993 - CUBA, Madagascar, de F. PEREZ



Glauber ROCHA  
l'Etat et le cinéma  
le scénario

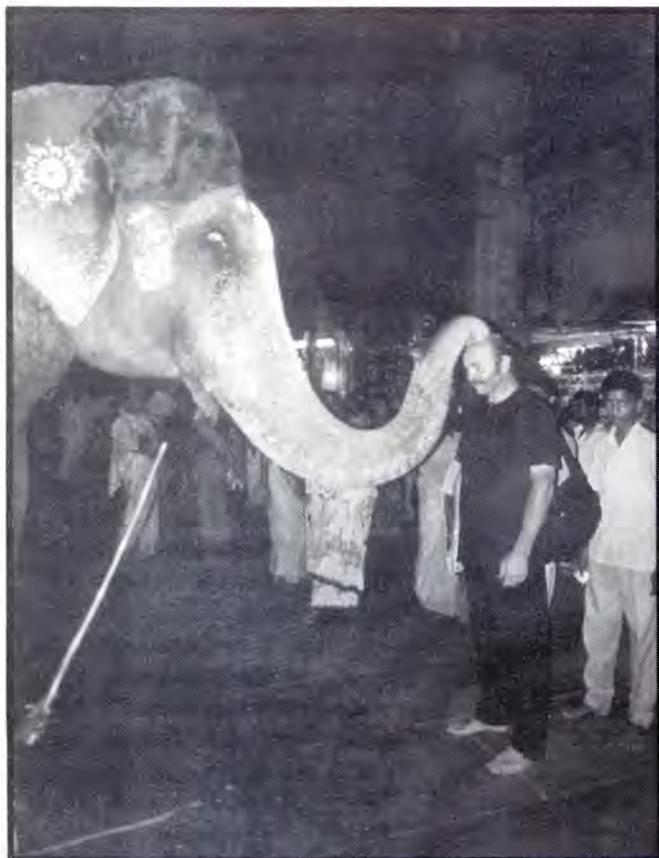


- 1995 - ARGENTINE, la ley de la Frontera, de A. ARISTARAIN

Eduardo ANTIN (QUINTIN) (Argentine) - José Carlos AVELLAR (Brés.) - Frank BAIZ (Vénézuéla) - Ivana BENTES (Brés.) - Augusto CAILL (Brés.) - Edgardo COZARINSKY (Argentine) - Jesús DÍAZ (Cuba) - Paz Alicia GARCIADEGO (Mexique) - Octavio GETINO (Argentine) - Jorge GOLDENBERG (Argentine) - Nancy de M. RANDA (Vénézuéla) - Ronald MONTERO (Brés.) - Sylvia PIERRE (France) - Manuel PEREZ (Cuba) - Giovanna POLAROLO (Prou) - Orlando SENA (Brés.) - Pedro SUZS (Bolivia) - Teresa TOLEDO (Cuba) - Zoé VALDÉS (Cuba) - Eduardo de la VEGA ALFARO (Mexique) - Mónica VILLARDEL (Ch.) - Christian WIENER (Prou) - Guillermo ZAPOLIA (Uruguay)

n° 4 - 1996 - 90 F

Presses Universitaires du Mirail



## El hombre orquesta

*Martín Caparrós es un personaje polifacético. En solo cuarenta años se las arregló para trabajar con Pino Solanas y Warren Beatty, escribir cuatro novelas, hacer un programa de radio y uno de televisión y viajar por lugares tan exóticos como Birmania, Hong Kong, la India y Haití. Publicó una recopilación de las excelentes crónicas de esos viajes llamada Larga distancia y editará en marzo un libro dividido en dos*

*tomos de 600 páginas cada uno que se titulará La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina y cuya autoría comparte con el periodista Eduardo Anghitta. Por si fuera poco, tiene lista una nueva novela de imil páginas! y empezó a trabajar para Viva, la revista dominical de Clarín.*

### El escritor

#### ¿Es verdad que soñaste en algún momento con ser cineasta?

Si, es verdad. Yo escribo literatura porque no escribo guiones. A los veinte años pensaba que iba a hacer cine. En esa época estaba exilado en París y trabajaba como asistente de Pino Solanas. Pino vivía allí en ese momento y preparaba un guión para un film sobre la vida de Miguel Hernández que nunca se llevó a cabo. Yo estaba a cargo de la investigación histórico-literaria y de la traducción de textos al francés. También fui con Solanas a ver locaciones en España. La película iba a ser coproducida con capitales franceses y españoles. Los que iban a poner plata de España eran los del grupo editorial Zeta. En ese viaje conocí a la viuda y al hijo de Miguel Hernández. Esta mujer se había reservado el derecho de veto sobre el guión que habíamos preparado. Cuando llegamos a Murcia, para ver qué le había parecido, nos encontramos con una viejita vestida de negro que tejía calceta debajo de un afiche que reproducía la estrofa de un poema de Miguel Hernández. Nos mostró el guión que había recibido y casi nos agarra un infarto: había tachado todas las escenas en las que había algún acercamiento afectivo entre ella y su esposo. Era una catástrofe, Pino estaba

desesperado. Al rato llegó Miguelito, el hijo, con una camisa abierta hasta el ombligo, pantalones de terciopelo bien ajustados, botas negras con puntera de metal, algunas cadenas sobre el pecho lampiño y el pelo engominado. Entró a la casa quejándose de que había tenido que dejar el Jaguar en el mecánico. Rápidamente se llevó a Pino a un costado y le dijo que no le diera bolilla a la vieja. "Tú pon muchas tías en pelotas para que vaya gente al cine", le aconsejó. Claro, como él iba a porcentaje, quería ganar gaita. Finalmente, el grupo Zeta se abrió del proyecto y yo me quedé muy impresionado por todo lo que había pasado. Pensé que si Solanas, un cineasta con mucho prestigio, podía sufrir todo eso, a mí me iba a ir mucho peor. La mediación comercial que establece el cine entre el creador y su obra me aterró. Y con la convicción de que nadie me iba a poder impedir que tenga a mano una resma de papel y una máquina de escribir, me decidí a ser escritor. Podríamos concluir diciendo que no soy cineasta por culpa del grupo Zeta.

#### ¿Y tu literatura reflejó en alguna medida aquella relación frustrada con el cine?

Bueno, poco después empecé a escribir mi primera novela, *No velas a tus muertos*, que

tiene una parte importante escrita como si fuera un guión. Un guión le marca todo el tiempo al lector —a través de las indicaciones sobre movimientos de cámara, tipo de encuadre, etc.— que eso que está leyendo es una ficción. Esa denuncia permanente de la presencia de la ficción se correspondía con mi visión del funcionamiento de la militancia política en la Argentina de la dictadura. Ningún militante se sentía incluido en la realidad porque sentir eso era aceptar la posibilidad de que nos mataran en cualquier momento. Entonces preferíamos vivir como si fuéramos parte de una película. Por otro lado, aunque yo pienso ciertas cosas que escribo en términos de un guión, creo que el desafío de la literatura es hacer algo que el cine no puede hacer. En algún punto, propongo una literatura pensada contra el cine. Acabo de terminar una novela de mil páginas que se llama *La Historia* y es una especie de masa de información llena de notas al pie de veinte o treinta páginas. Es algo que no puede ponerse en imágenes.

#### ¿Por qué pensás en una literatura enfrentada al cine?

Porque ya no tiene sentido seguir pensando a la literatura como en el siglo pasado. Lo que contaban las novelas realistas del siglo XIX ahora lo cuenta mejor el cine.

## Hoy el cine es uno de los modos hegemónicos de narración. ¿Hasta cuándo te parece que mantendrá ese estatuto?

El cine, como cualquier forma de narrar, tendrá que buscar otras especificidades cuando la realidad virtual o cualquier otro avance tecnológico lo desplacen. Seguramente encontrará su lugar, más pequeño que el actual, como lo encontraron la literatura y la poesía.

### El guionista

#### No pudiste ser cineasta. ¿Te gustaría ser guionista?

Creo que sí. Pero me parece que la industria cinematográfica local no da para mucho. Además, tendría que recuperar ciertas pautas de oficio que ahora no tengo. Pero la verdad es que se me ocurren bastantes ideas cinematográficas. Cuando hago crónicas, por ejemplo, las pienso muchas veces en términos de montaje, de composición de escena. Me imagino cómo empezar y terminar una secuencia, etc.

Ya en *El monitor argentino* [el programa televisivo que condujo con Jorge Dorio hace unos años] hacíamos unos guiones técnicos muy exactos, igual que en *Sueños de una noche de Belgrano* [programa radial que también hizo con Dorio]. Los guiones que elaborábamos eran muy similares a los cinematográficos.

#### ¿Qué le pedirías al cineasta que desea adaptar un texto tuyo?

Preferiría que no hablara conmigo hasta el día del estreno. Le daría absoluta libertad. La adaptación de un texto que escribí sería un suplemento de ese texto con el que yo no tengo nada que ver, una lectura más que hace alguien. Yo no tengo interés en inmiscuirme en las lecturas que la gente hace de mis libros.

### El espectador

#### Ya que estamos hablando de adaptaciones de obras literarias para ser llevadas al cine, nombráme tus preferidas.

Un modelo de adaptación es *Los duelistas* (1977, Ridley Scott). Yo no había leído la novela de Conrad. La leí después de ver la película de Scott y comprobé que era mucho peor. La película tiene una resolución de la historia más ambigua e interesante que la de la novela, que es mucho más banal. Dicen que Scott se juntaba con sus colaboradores cada noche, después de la filmación, y armaba ahí lo que iba a hacer al día siguiente. Habrá sido entonces una maravillosa casualidad. También es fantástica la adaptación del *El halcón maltés* (1941, John Huston). El gran problema de ese film es que la pelirroja por la cual todo el mundo muere en la película (Mary Astor) tendría que ser más linda, porque por esa mina no muere nadie. Y la gran ventaja son todos los otros personajes y la famosa frase final, esa que dice que el halcón está hecho de

la misma materia con la que están hechos los sueños y que no existe en el libro de Dashiell Hammett. Otra que me gusta, pero por razones afectivas, es *La vuelta a mundo en 80 días* (1956, Michael Anderson). La vi doce o quince veces cuando era chico. Me acuerdo de David Niven, Marlene Dietrich... Yo viajó sin parar, como pagando tributo a ese film.

#### ¿Y cuáles te decepcionaron?

Posiblemente, la mayor decepción se la deba también a Huston. Yo era fanático de *Bajo el volcán* (llevada al cine por John Huston en 1984), juraba sobre el libro. A mediados de los 80 llegué a publicar en *Tiempo Argentino* una falsa entrevista a Malcolm Lowry. Cuando supe que Huston había llevado la novela al cine, decidí asistir a la primera función de la película, el día de su estreno. Y salí muy decepcionado. También fue sorprendente para mí ver juntas las adaptaciones de *Macbeth* que hicieron Welles (en 1948) y Polanski (en 1971). Me costó mucho aceptar que Polanski hizo una mejor versión que Welles.

#### ¿Qué opinión tenés del cine argentino?

Veo muy poco cine argentino. Me da bastante miedo verlo. He llegado a arrepentirme de entrar a ver una película argentina en el hall de entrada de la sala. Hay, por supuesto, algunas películas que me interesaron. Pero si te digo *Invasión* (1968, Hugo Santiago) va a quedar como un chiste. Se hizo hace casi treinta años. Pero es verdad, es de las que más me han gustado. Yo creo que hay algunos espacios de lo argentino que los directores nacionales no se animan a tratar. Parece que tuvieran vergüenza del realismo, que cada uno inventa un mecanismo para esquivarlo: el sainete grotesco, el surrealismo chasco de Subiela. El caso de Subiela, además, es muy llamativo. Es increíble que alguien que usa tantas metáforas en su cine no crea en su capacidad y tenga necesidad de explicarlas todas. Me parece que uno de los pocos cineastas argentinos que tienen alguna confianza en la realidad es Aristarain.

#### Me niego a creer que la última película argentina que te gustó sea una que se estrenó hace 29 años.

[Risas] A ver, dejáme pensar... *Sinfin* (1986, Christian Pauls) también me gustó. Debo haber sido uno de los pocos, pero me parece que cuando se filmó esa película estaba surgiendo una generación de cineastas que serían los nietos de Godard. Pienso, por ejemplo, en Léos Carax. Y había similitudes entre *Mala sangre* (1986) y *Sinfin*.

#### ¿Alguna otra?

Me interesó mucho que se hiciera una película como *Un muro de silencio* (1993, Lita Stantic). Ese film proponía discutir sobre un tema que no estaba saldado en absoluto y que sigue sin estarlo. Y no lo hacía desde la perspectiva de películas como *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo), sino desde una mucho más interesante. Me jodió mucho que todos los intelectuales se pusieran en ese

momento a discutir sobre la visión del peronismo que Favio presentaba en *Gatica, el Mono* (1993). Más que la película, lo que me molestó fue que se discutiera sobre el peronismo, un tema del que se había hablado bastante, y se dejara de lado el tema de la represión en la última dictadura, que era más cercano y seguía sin resolverse.

#### ¿Te pongo en un aprieto si te pregunto por Solanas?

No, para nada. Respeto mucho su obra. *La hora de los hornos* es una gran película, de una eficacia enorme. Es un film que produjo efectos sobre la realidad, que era para lo que estaba pensado. Además, fue innovador en cuanto a las formas. Y *Los hijos de Fierro* también me parece una muy buena película.

Solanas hace extraordinariamente bien todo lo que hay que saber hacer en cine: dirige muy bien a sus actores, es un excelente iluminador y cameraman y hasta compone la música de las películas.

#### Pasemos al cine extranjero. Nombráme un par de películas que te hayan gustado últimamente.

*Los sospechosos de siempre* (1996, Bryan Singer) y *Antes de la lluvia* (1996, Milcho Manchevski) me parecen muy buenas. Los dos guiones son muy interesantes. Otro guión formidable es el de *Tiempos violentos* (1994, Quentin Tarantino).

### El actor

#### No pudiste ser director de cine, todavía no te animás a ser guionista, pero lo que muy pocos saben es que sos un gran actor.

No sé si es para tanto [risas]. Si es cierto que tuve un desembarco en el cine como actor que fue breve pero esplendoroso. Trabajé como extra en *Reds* (1981, Warren Beatty), una superproducción de Hollywood. Vivía en Madrid y vi en un diario un aviso en el que pedían gente con aspecto eslavo para la filmación de esa película. Yo estaba perdidamente enamorado de Diane Keaton, la mujer de Beatty en esa época, entonces me presenté a una selección de extras para ver si podía verla de cerca. En medio de una profusión de andaluces, fui rápidamente elegido. Y me tocó ser un campesino ruso rico que, en una escena que recreaba el Segundo Congreso de la Tercera Internacional realizado en Moscú en 1920, cantaba la Internacional en italiano. La mayoría de los extras de la película eran oficiales de una base norteamericana en España. Lo curioso fue que un maestro de canto pagado por Hollywood les enseñó a cantar la Internacional a un grupo de oficiales americanos.

Después trabajé en *Desde el alma*, la miniserie televisiva de Eduardo Milewicz, y en *El viaje*, de Pino Solanas, donde hice de cura y me tuve que afeitar el bigote por primera vez en mucho tiempo. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti



# Diario de Valdez

## XXII

por Jorge La Ferla

### Valdez around the world: Cuba I

**Nacimiento de la imagen televisiva revolucionaria de una nación.** Valdez siempre prefirió estar ligado a sus clientes solo por contrato y esta regla se aplicaba también a las empresas y dirigentes más cercanos, incluso a aquellos con los que mantenía ciertos vínculos de amistad. Ser operador de lobbies políticos y empresariales relacionados con los medios de comunicación internacionales implicó siempre mucha cintura, finas negociaciones y conciliaciones aparentemente imposibles que convirtieron al *media man* de origen argentino en el líder del nuevo orden de las comunicaciones mundiales. Valdez sabía perfectamente que a pesar de la permanencia de Clinton en la Casa Blanca y la aparente *pax* con que había cerrado el año 96, las nuevas políticas de la administración americana indicaban que todo se iba a complicar. Las facturas a pagar por Clinton eran muchas. La minoría que tenía el Partido Demócrata en el Congreso y los acuerdos con algunos lobbies empresariales peleando por sus eternos y oscuros intereses hacían necesario un conflicto permanente con un gran enemigo para mantener estable a la opinión pública. Había que conservar la apariencia de una actitud activa frente al constante rol de vigilancia por parte de los USA de un estado de cosas cada vez más resquebrajado. La acordada permanencia en el poder del presidente colombiano hasta el fin de su mandato requería seguir moviendo las piezas del ridículo acoso contra Cuba al que Valdez siempre se opuso (en la medida en que sus intereses no se vieran afectados) por la simpatía que siempre tuvo por la Revolución Cubana. Valdez quería una tajada en la repartija de los medios masivos de comunicación de la isla, únicamente por placer y para demostrar que aún faltaba hacer la revolución en los medios masivos de comunicación cubanos. Era insoportable la mala calidad de la radio y televisión de ese país y Valdez creía que se podían hacer muchas cosas. El caso cubano era diferente del de los ex países socialistas, la Unión Soviética incluida, donde este defecto resultó imposible de eliminar y para Valdez fue la causa decisiva del odio de la gente hacia los regímenes de turno. A casi cuarenta años de los inicios de la Revolución, el pueblo cubano seguía apoyando firmemente sus principios aunque la coyuntura requería que algunas cosas cambiaran. Valdez conocía mucha gente talentosa que podría lograr una televisión acorde con los tiempos que corrian y que fuera diferente del aburrido modelo estatista socialista y del magma de la televisión comercial del continente. Muchos en Cuba apoyaban a Valdez, incluso algunos líderes históricos. Una dirigencia intermedia

enquistada en algunos aparatos del Estado retrasaba este cambio radical que iba a conformar la nueva TV cubana. ¿Podría Valdez llevar a cabo su cometido?

**Flying to La Habana.** Valdez desistió de hacer el viaje directo Newark-La Habana en su Key Jet debido a que sabía que su pequeño Boeing había estado varias veces en la mira de radares gusanos y que la tentación de derribarlo era grande para varios pilotos de los F-15 apostados en bases de Florida y Guantánamo. A pesar del largo periplo, ir hasta Cancún en su avión particular y de allí tomar el vuelo regular de Cubana era una garantía de que nada imprevisto podía ocurrirle, con la excepción de una inesperada neblina que cubrió el aeropuerto Jose Martí de La Habana el día 31 de enero y que lo obligó a aterrizar en el de Holguín. Allí lo estaba esperando su equipo: Alberto Carpo Cortés, su camarógrafo y secretario general; Ernesto, su guía y chofer cubano, y Gerry Y., su manager. Valdez no pudo evitar recalar, camino a la capital, en Cayo Guillermo, uno de sus lugares preferidos, para hacer un poco de playa, pescar, acabar con los daiquiris del Hotel Gran Vigía y darse cuenta una noche, frente a las brisas del Caribe, de que ese era el lugar para escapar, aunque sea por unas horas, del agobio de sus funciones. Valdez tenía varios lugares de residencia en La Habana: una casona en Miramar, un búnker en alguna parte de la ciudad y la residencia particular de la embajadora argentina, Susana Grané, persona delicada y amiga de Valdez, con la cual mantenía largas charlas sobre la recordada Buenos Aires y la realidad cubana. A pesar de que pocos dudan de la veracidad de la versión, varias personas vieron entrar a principios de febrero la comitiva de Fidel en los lugares antes mencionados.

**Corresponsal extranjero.** Valdez estaba preocupado pues sabía que no tardaría en salir de la Casa Blanca la autorización para que una decena de agencias de diversos medios periodísticos americanos recalaran en La Habana. Valdez sabía que dos de los candidatos estaban vinculados con diversas agencias de información y espionaje y otro con el Instituto Lingüístico de Verano. Lo peor era que los nombres en danza se referían a pésimos periodistas. Aunque también figuraban en la lista algunos buenos profesionales pertenecientes a fuertes *pools* periodísticos vinculados con el *New York Times*, el *Washington Post* y con las tres cadenas de televisión, ABC, NBC y CBS. Pero Valdez estaba indignado pues le había costado mucho conseguir que CNN tuviera desde hace varios años la prioridad

absoluta para la exclusividad de una corresponsalía en Cuba e insistía ante Ted Turner para que Mónica Flores Correa, actual enviada de *Página 12* y a quien consideraba la mejor corresponsal extranjera en los USA, estuviera al frente de la oficina. El tiempo invertido, el dinero comprometido y los planes para establecer este bureau de la CNN cubana habían sido uno de sus logros más significativos pues consideraba que la presencia de ese canal de noticias era una garantía para poder difundir informaciones fehacientes y entretenidas sobre la realidad cubana. Otro acuerdo inédito había sido el convenio para que la televisión cubana, reacia a cualquier material extranjero, transmitiera el reporte internacional de la CNN en español, conducido por sus amigos Jorge Gestoso y Patricia Chamot. Las telenovelas brasileñas y el mencionado informativo son los únicos programas seriados foráneos que se pueden ver actualmente en la isla.

Frente al eterno y burdo bloqueo americano, hacía más de diez años que Valdez, apoyado por algunas figuras progresistas del Partido Demócrata (sobre todo por el reverendo Jesse Jackson), era uno de los primeros asesores y *brokers* que iniciaron el boom de la infraestructura turística en Cuba, una de las principales fuentes de recursos de la isla. La posibilidad de establecer empresas comerciales mixtas, despenalizar la tenencia de dólares para el ciudadano cubano y permitir el cuentapropismo habían sido algunos elementos claves de negociación para salir del cuello de botella que significaba ese bloqueo. Tras la retirada de las ayudas y subvenciones de la Unión Soviética, los cubanos quedaron librados a su propio destino y —pensaba Richard— a una inevitable y controlada libre empresa. Valdez, que había sido artífice de algunas de estas medidas económicas en momentos de pérdida de autoestima, comparaba su gestión con la labor del Che en el Ministerio de Economía a principios de los 60 y no podía más que despreciarse, aunque en los momentos de euforia sentía que estaba haciendo mucho para *aggiornar* la Revolución consiguiendo esas imprescindibles divisas. Valdez poseía intereses en varias de las cadenas hoteleras que se habían establecido en la isla. Muchos comentaban que era el dueño del 49% de un sofisticado hotel en un recóndito cayo que algunos consideraban la mejor playa de Cuba. Pocos sabían que todo el dinero recaudado era reinvertido automáticamente en la isla y que este acto altruista de Valdez, además de no ser muy oneroso en relación con su gran fortuna, lo hacía sentirse bien. En Miami las malas lenguas decían que socios capitales de Atlantic City eran el

(sigue en página 35)

*Alberto Fidel Cortés,  
secretario general y operador de Valdez  
en la Central de Trabajadores Cubanos*

*Valdez y su asistente Ernesto M.  
de incógnita en su búnker frente a La Hiedra*



*Valdez embelesado con la vista  
de La Habana y el querido Malecón*



origen de estas operaciones pero cuando vaciaba botellas de ron en su yate se le llenaban los ojos de lágrimas al considerar todo lo que hacía por la Revolución Cubana. El auge del turismo implicó una fuerte inyección de divisas para un país en guerra permanente y sometido a un bloqueo terrible que llevó a límites intolerables la falta de recursos. Cuba tenía prácticamente cortado el crédito internacional, lo que llevó a tomar estas decisiones difíciles y contradictorias pero que garantizaron la salida de una crisis terminal soportada con increíble estoicismo por los cubanos. Cuando, al final del período de Gorbachov, muchos esperaban la caída inminente del régimen, la garra de los cubanos y estas variables provocaron un respiro y lograron sortear tan difícil coyuntura. La entrada de turistas del primer mundo con las lacras colaterales (consumo de drogas y una incipiente prostitución) preocupaba a un moralista Valdez, que veía en estos desvíos fenómenos a corregir en un futuro cercano.

El sueño de Valdez era establecer en Cuba un canal mixto de TV que tuviera independencia respecto de algunos organismos oficiales del gobierno, en particular del Ministerio de Comunicaciones. Compuesto enteramente por personal cubano y con algunos invitados especiales de canales referentes en el mundo por su calidad y profesionalismo, esta emisora podría llegar a emitir en directo para toda América latina. Valdez no quería repetir los errores de Inter Press Service y Prensa Latina, pues pensaba que una televisión revolucionaria a fin de siglo debía tener la estructura de un canal eficiente con buen nivel de programación y ser capaz de competir por su calidad en cualquier lugar del mundo. Los modelos eran algunos canales brasileños (O Globo y TV Cultura de San Pablo), el Channel Four inglés y el Canal Plus francés, con productores sofisticados del espectáculo televisivo pero con un nivel óptimo de seriedad y eficiencia comercial. En estos momentos la aburrida audiencia cubana solo se sacudía con transmisiones de béisbol, las telenovelas brasileñas y alguna que otra película americana. El plato fuerte seguían siendo las apariciones de Fidel, un verdadero showman y estadista único a nivel mundial por su dominio del discurso oral y del

espacio televisivo en todo el sentido de la palabra. Monigotes como Collor de Melo y Bucaram o ineptos para la tarea como Zedillo y Fujimori hacían recapacitar a Valdez sobre los valores histrionicos y la inteligencia de Fidel, quien era consciente de que era el único que podía conciliar el rating con el espectáculo. Para Valdez la mejor manera de combatir la Radio y TV Martí que emiten desde Miami era producir algo de calidad y con excelente contenido que frente a la baja, en todos los sentidos, de la emisora de Florida terminara aplastándola por la simple elección del público.

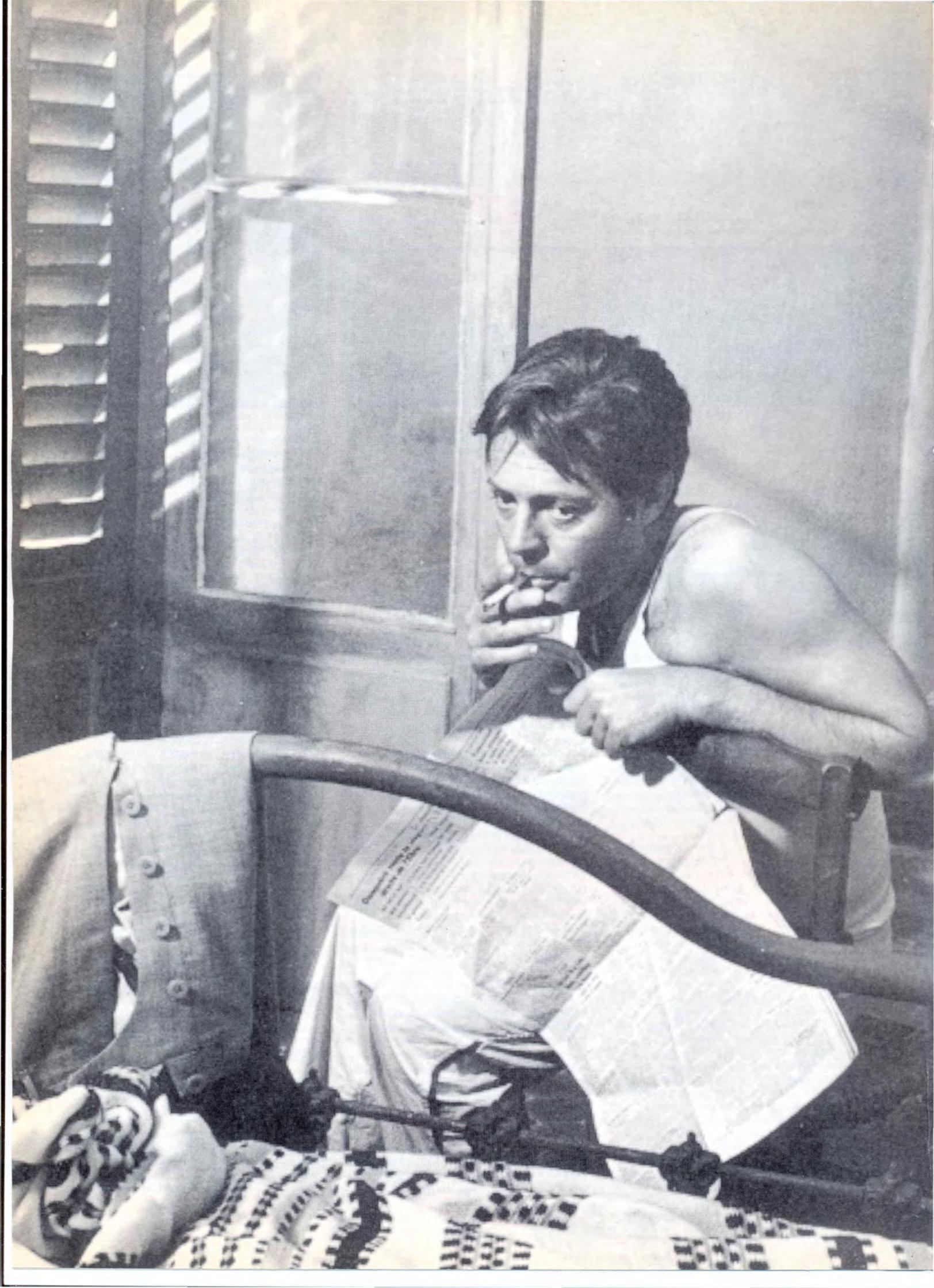
Frente a tantos cambios radicales ocurridos a partir de 1960, a Valdez siempre le sorprendió que en Cuba nunca se hubiera tomado en serio el tema de la televisión. Las letras cubanas siempre fueron referencia mundial por su alto nivel y la cantidad de grandes escritores que produjo la isla. En cuanto al cine, sus inicios en el ICAIC, la posterior inyección de entusiasmo que implicó la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la increíble construcción de la Escuela de Cine de Santiago de los Baños no fueron suficientes para lograr una entrada a los cerrados mecanismos de producción y propaganda de la radio y la televisión cubanas. Era de esperar que en esta nueva etapa de la Escuela Internacional de Cine y TV dirigida por Alberto García Ferrer, un argentino que desde su cargo anterior como director de programas en la Agencia Española de Cooperación Internacional (dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores de España) siempre vio el fenómeno audiovisual como un conglomerado integrado de todos los medios (cine, TV y video), se produjera un cambio radical en la formación de realizadores y profesionales para la televisión cubana y latinoamericana. Valdez se encontró con él para asegurarse la formación de gente joven en el manejo y gestión profesional en las áreas productivas, administrativas y estéticas de una futura televisión. Era imprescindible que este prestigioso e independiente centro de estudios modelo comenzara a generar los resultados esperados por Valdez.

**La creación de muchos Vietnams o el Tao de Mao y Deng Tsiao Ping.** Antiguo marxista e inquieto estudiante

latinoamericano en la París post 68 desde los claustros de Vincennes, Valdez admiró y estudió cuanta revolución pasara por el zapping revoltoso de sus estudios juveniles. Y así fue como consumió indiscriminadamente todo Marx, Lenin, Trotski, Gramsci, Adorno, Benjamin y tantos otros. Hoy, en su vergüenza y reciclaje posfinisecular, sostiene entre íntimos que toda su formación es el sostén que le permite moverse con tanta soltura en este seudocapitalismo global de baja calidad y oligopolización salvaje. En Oriente toda esta transformación resultó más dialéctica. En lugar de la debacle terminal y enfermiza de la Unión Soviética y los países de su órbita, el proceso de los países comunistas de Extremo Oriente había sido diferente y hoy eran modelo para el capitalismo occidental, defensor de las flexibilizaciones a ultranza. China y Vietnam son los receptores de muchas industrias de productos manufacturados de Occidente. Sus ordenados y preparados obreros ofrecen una mano de obra ideal por sus bajos costos, y la ausencia de sindicatos rebeldes y de protestas sociales disipa todos los temores febriles del mundo occidental. El puñado de dólares que reciben de salario los obreros comunistas es suficiente para una subsistencia digna. Según Valdez, la lógica de este destino oriental estaba de acuerdo con las filosofías más antiguas taoístas y budistas que expresaban claramente la abolición de los opuestos y el fluir de las cosas. Hasta el imperio japonés no dudó en instalarse masivamente con sus grandes corporaciones: el obrero chino no conoce el harakiri. Valdez y muchos dirigentes no querían esto para Cuba y ahí radicaba uno de los secretos del nuevo orden social que se estaba pensando para la isla. Cuba no se va a transformar en sede de empresas golondrinas y mano de obra barata para el capitalismo.

¿Cómo fueron los encuentros entre Valdez y el máximo líder de la Revolución Cubana?  
¿Podrá Richard salir adelante con su proyecto de crear una nueva TV en Cuba?  
¿Cuál es el futuro para la isla caribeña en el próximo siglo? Esto y mucho más, en la próxima entrega de los diarios de Valdez. ■

Fotos: Alberto Carpo Cortés



# Marcello, im Maestro!

por Alejandro Ricagno

*A Yolanda Yaya, anche lei una ragazza di Piazza di Spagna  
que lo quería mucho.*

*A Héctor, que lo hubiera invitado con una grappa.*

**Un tipo cercano.** Imaginemos que aquel 28 de septiembre de 1924, en Fontana Liri, Italia, a unos kilómetros de Roma, no hubiera nacido Marcello Vincenzo Domenico Mastroianni (sí, con esa jota que después se cambió por una i). La historia del cine italiano y mundial no hubiera sido la misma. Nada hubiera impedido que Fellini, Visconti, Monicelli, Antonioni, Ferreri y Scola rodaran muchas de sus historias esenciales. Pero sin él seguramente hubieran sido menos esenciales. ¿O acaso es posible imaginar películas tales como *La dolce vita*, *Ocho y medio*, *Ginger y Fred*, *Puente entre dos vidas*, *Los compañeros*, *La noche*, *Liza*, *Un día muy particular*, sin el rostro de Marcello Mastroianni habitándolas, sin su presencia como una fuerza cinematográfica insoslayable que liberó el soplo humanísimo indispensable para darles carnadura y espíritu a las criaturas nacidas de los sueños de esos directores?

A lo largo de más de cincuenta años de carrera y de 134 películas, Mastroianni logró uno de esos milagros que son el verdadero triunfo de un verdadero artista: acompañar el imaginario de más de una generación de espectadores. Pasó de la condición de actor popular a la peligrosa instancia de ícono internacional, a la que accedió sin proponérselo entre la década del 60 y el 70, a partir de *La dolce vita*, para superarla y volver a ser el Marcello de siempre: un actor excelente que vivía su oficio como una posibilidad eterna de juego; un seductor nato capaz de reírse de sí mismo y exhibir sus defectos. Siempre se burló de aquellos que lo trataban como a una estrella, por más que lo fuera. Mientras los  *paparazzi*  seguían a sol y sombra sus romances vividos con diversas compañeras dentro y fuera del set, como en una extensión de aquel título de Fellini, él lucía siempre modesto, aun con su innegable pinta de galán mundano, y hasta se mostraba sorprendido de que lo consideraran una especie de sex symbol de la italianidad. Por el contrario, transmitía la cálida imagen de un tipo íntegro, humanamente imperfecto, por momentos inseguro, con cierto aire de niño que es encontrado en falta, trata de hacerse perdonar y finalmente lo consigue. El público, ese animal impredecible, lo acompañó, lo hizo suyo y lo quiso siempre. Sabía que aunque Marcello bailara con Anita Ekberg en la Fontana di Trevi, no estaba tan lejos del hombre común. Que era alguien a quien podían saludar por la calle con un "Ciao, Marcello", y él contestaría el saludo. Generaciones de mujeres suspiraron por su mirada y su sonrisa en su juventud, y también ya maduro. Todos los hombres del mundo lo envidiaron sin malicia y disfrutaron de sus películas tanto como de sus múltiples romances con las más codiciadas y bellas actrices: Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Ursula Andress, Faye Dunaway, Jacqueline Bisset, Sidney Rome, por nombrar algunas pocas. Y la lista incluye a la abnegada esposa Flora Carabella, de la que nunca se divorció, y a la directora Ana

María Tató, cuya casa fue, si no el hogar definitivo, al menos el último sereno refugio.

Cada triunfo de Marcello en lo actoral y cada "conquista" en lo privado se convertían mágicamente en un logro de todos.

Muchos lo hubiéramos invitado con gusto a tomarse una grappa en la mesa de los muchachos; tal vez no para hablar de cine, sino para escuchar sus miles de anécdotas, enriquecidas por sus virtudes de narrador oral nato. Aunque las que contara, seguramente por pudor más que por falsa modestia, hubieran sido aquellas en las que no salía bien parado.

No cuesta mucho imaginarlo con su sonrisa entre melancólica y socarrona diciendo: "¿*Io un latin lover?* Esos son inventos de la prensa amarilla y de los norteamericanos, que nunca entendieron nada de los italianos, ni de los actores. Por eso hasta muy grande no quise filmar en EE.UU. *Latin lover*, un *cazzo*. Muchas de las mujeres que quise me dejaron y alguna hasta me hizo cornudo. Me lo merezco. No me quejé porque yo también engañé, pero siempre me arrepiento tarde. Un *latin lover* flirtea pero no se enamora. Y yo me enamoro siempre.

Además, lo más parecido a un actor es una *putana*. Los actores somos *tutti putane e anche bambini*. De esa mezcla no sale precisamente un *latin lover*. Yo solo soy un bufón; uno que tiene la suerte de que le crean las mentiras fabulosas con que se divierte en la pantalla o en la escena. Pero no hay nada de extraordinario en la actuación en sí misma. Lo mejor de ser actor son las comilonas y la charlas con los amigos que me hago en los sets. Eso me da alegría. Y lo agradezco".

Al verlo en muchas de sus películas y leer algunas de las múltiples entrevistas que le han hecho, uno tiene la impresión de conocerlo desde siempre. Marcello, así, sin apellido, nunca vivió en un cielo inalcanzable, sino que parecía posible encontrarlo a la vuelta de la esquina, en un café de cualquier ciudad, preferentemente latina, llámese Roma, Nápoles, París o Buenos Aires, como a un viejo amigo de ley. Porque Marcello era y será siempre eso: un tipo cercano, honesto, cálido y sanguíneo. Alguien del barrio al que siempre da gusto volver a ver.

**Los primeros rostros de Marcello.** En la múltiple galería de máscaras que exhibió Mastroianni hay para todos los gustos, empezando por aquel Marcello de principios de los 50, que es lo más parecido al pibe bueno, sencillo y noble que se sacrifica por un amigo o por una chica de vida fácil, en el fondo también buena, de la que termina enamorándose. Es el laburante ingenuo de los melodramas y comedias costumbristas anteriores a la consagración de la futura comedia *alla italiana* (a la que hará brillar más de una vez durante la década siguiente). Entre aquellas se destacan sus interpretaciones en *Un domingo de verano*, *Paris es siempre Paris* y sobre todo *Las muchachas de la Plaza de España*, de Luciano Emmer. Este film lo condenó durante algunos años al papel de típico tachero romano que representó en más de una ocasión. Fue después de personificar un rol parecido en la exitosísima *La ladrona, su padre y el taxista*, de Blasetti (junto a Sofia Loren y Vittorio de Sica), cuando decidió no aceptar más ese tipo de personajes

porque sentía que de lo contrario no iba a ser otra cosa en toda su vida. Empieza a perfilarse entonces otro Mastroianni más serio que busca trabajos más comprometidos actoral e ideológicamente, como los de *Fiebre de vivir* de Gora y *Crónica de los pobres amantes* de Lizzani, ambas críticas abiertas al latente fascismo en ciertos sectores de la sociedad italiana de posguerra.

**El teatro, Chéjov y los perdedores.** A mediados de los 50 ya es un actor popular en su país; la crítica también lo ha elogiado, ha recibido premios. Alternativamente trabaja en teatro con Visconti, a quien puede considerarse su “descubridor” y primer maestro. Fue el implacable y exquisito aristócrata quien, por intermedio de Giulietta Masina, compañera de Marcello en un grupo teatral de la Universidad de Roma donde estudiaba para contable (mientras se debatía entre ser actor o estudiar arquitectura), le abre las puertas a la gran escena. Bajo su exigente dirección, y cuando solo había desarrollado papelitos casi sin letra en la pantalla, interpretó obras de Shakespeare, Miller, Tennessee Williams y sobre todo Chéjov, con el que siempre se sintió hermanado. Ciertamente hay algo de chejoviano en el estilo interpretativo de Mastroianni, que se fue acentuando a través de los años. Una especie de ensoñación melancólica y de vida interior que choca con las posibilidades reales de desarrollo, un medio tono susurrado más con la mirada que con la voz, una explosión de alegría súbita que de pronto se apaga para dar origen a una tristeza profunda en la que persiste una última luz de esperanza inextinguible: allí está el secreto de sus mejores interpretaciones. No casualmente Mijalkov lo eligió años más tarde para *Ojos negros*, versión de *La dama del perrito*. Paradójicamente ese fue menos chejoviano que muchos de los viscerales y mediterráneos personajes que interpretó antes y después. Dicen los críticos que el trío Chéjov-Mijalkov-Mastroianni funcionó mejor en la versión teatral de *Pieza inconclusa para piano mecánico* que ofrecieron en una exitosa gira europea a fines de los años 80.

Algo de ese espíritu nostálgico ruso ya debe haber olfateado Visconti hacia 1957, cuando le ofrece la oportunidad de bajarse definitivamente del taxi para encarnar al joven enamorado de *Puente entre dos vidas*, una adaptación estupenda y estilizada de *Las noches blancas* de Dostoievski. Allí Mastroianni despliega con gestos sutiles un sinfín de emociones complejas, encarnando a un tímido estudiante que vive un breve y platónico romance con una muchacha que creía haber sido abandonada por su amante y que finalmente regresa con él, para total desconsuelo del joven.

Si bien la fama de ganador y de *bon vivant* (debida menos a su vida privada que a una mala lectura de su personaje en *La dulce vida*) en algún momento estará a punto de hacer confundir los roles de Mastroianni con su propia persona, no hay duda de que desde muy temprano no fueron los papeles de galán triunfador sino los de perdedor los que mejor le sentaban. Y pienso en el profesor idealista de *Los compañeros*, el trágico impotente de *El bello Antonio* —papel muy jugado para la época—, el suicida de *L'uomo dei cinque palloni*, el intelectual de *La noche*, el atribulado hermano de *Crónica familiar*, el obrero inmigrante de *¿Me permite? Rocco Papaleo*, el traidor de *Allonsanfán*, el homosexual de *Un día muy particular*, el periodista desencantado de *La terraza*, el militar derrotado de *La piel*, el comunista envejecido de *La historia de Piera*, el borracho de *Un deux trois soleil*. He dejado fuera de la lista los trabajos para Fellini porque merecen un capítulo aparte.

**Federico, il fratello.** O el compañero de clase, como gustaba llamarlo. Un mismo espíritu lo alimentaba, un lenguaje de travesuras de niños grandes, hecho de bromas, arrepentimientos, confidencias masculinas, amor por la buena mesa, el buen vino, las bellas mujeres y los buenos cigarros. Dos de las más grandes obras maestras que ha dado el cine del gran Federico lo tienen como protagonista: *La dulce vida* y *Ocho y medio*. En ambas —y también después, en gran medida, en

*La ciudad de las mujeres* y en esa joya crepuscular llamada *Ginger y Fred*—, se confundirán tanto las personalidades de Federico y Marcello, que este último permanecerá en la memoria cinéfila como el alter ego del primero por excelencia. Tanto es así que el gran proyecto inconcluso de Fellini por el que luchó durante más de tres décadas iba a ser un film titulado *El viaje de Mastorna*, en obvia alusión al “ritorno de Mastroianni” al fantástico universo de su amigo confabulador. Federico le permite, además de soltar el espíritu lúdico, ampliar el registro hacia personajes menos simpáticos, aunque igualmente humanos, como lo son el periodista de *La dulce vida* y el director en crisis de *Ocho y medio*. En esta última, Mastroianni logró un notable parecido físico con el director hasta copiarlo en su gestualidad. Como algunos de estos personajes, ya fuera de la pantalla, es conocida la tendencia de ambos compinches a contarse mentiras, historias fantásticas que son prolongaciones de los sueños, autoengaños que parecen menos una condición patológica que un intento poético de embellecer la realidad para burlarse cariñosamente de sus aspectos más terribles. Muchos de los que malinterpretaron como un acto de crueldad ese emotivo homenaje que Fellini le brinda a su amigo y a sí mismo al volver a reunir en *Entrevista a Marcello con Anita Ekberg* y con aquellas imágenes de ambos de treinta años atrás, no vieron en ello algo de burla saludable hacia la propia decadencia física. Esa tomadura de pelo que el actor acepta gustoso (Mastroianni va disfrazado de Mandrake y tose como un descosido antes de que irrumpa la emoción de esa escena) constituye un acto de coraje. Pocos actores cuya figura en los años de juventud ha sido un emblema de seducción han enfrentado la vejez con tanta valentía y buen humor como Marcello. Una bella paradoja en un hombre cuyo defecto era, según sus propias palabras, su debilidad y cobardía para enfrentar a los otros (y sobre todo a las otras) con su propia inseguridad por temor a desilusionar, destruyendo la imagen que los demás se hacían de él.

Tal vez como revancha contra esa imagen, con mucho de ironía y algo de exorcismo, a partir de la década del 80, sin ser en absoluto un anciano, Mastroianni adelantó cinematográficamente una vejez que no llegó nunca a ser tal en la vida real, ya que hasta último momento no dejó de trabajar intensamente en proyectos cada vez más arriesgados.

**Viejos son los trapos.** Una de las composiciones más extraordinarias de esta etapa fue la del Giacomo Casanova anciano y prostático de *La noche de Varennes*, de Scola. En él da rienda suelta a su autoironía, burlándose con mucho afecto de su san Benito de amante infalible. Una vez más supo demostrar su maestría encarnando a un viejo ex gran amador, achacoso, escéptico, aunque elegante y coqueto bajo los polvos y la peluca, con la absoluta integridad de un verdadero actor que ya está más allá de todo narcisismo. A partir de allí Marcello va de rol en rol en un estado de gracia casi constante con el descubrimiento de una segunda infancia que le permite hacer lo que siempre hizo, pero con mayor libertad aun: jugar, ser bufo, incluso sortear el ridículo, reencontrarse con viejos personajes, sin repetirse jamás. Se atrevió a roles como el del magnífico Pippo, la gloria de varieté a la que se le permite un último baile final en *Ginger y Fred*. Se dio el gusto de bailar con su vieja amiga Giulietta Masina otra vez bajo la batuta Federico. Volvió a visitar a un querido personaje de comedia en *Los desconocidos de siempre, veinte años después*. Fue el compañero de correrías fantaseadas de Jack Lemmon en *Macaroni*, el padre que quiere recuperar afectivamente a su hijo en *¿Qué hora es?*, el viejo que comprende tarde a su múltiple prole en la sensiblera *Stanno tutti bene*, el abuelo que se enamora de su nuerca en *Querer es un sentimiento*, el fabulador sesentón, víctima de un fulminante *amour fou* por una enana en *De eso no se habla*. Todos personajes a los que se les otorga un breve pero intenso segundo tiempo para reparar errores y reconciliar antiguas diferencias. Contradictorios, queribles como su intérprete, con emociones escondidas o a flor



de piel, algunos casi exclusivamente servidos para su lucimiento, han sido todos ellos un regalo que Marcello supo compartir con sus partenaires y con su público entregándoles lo mejor de esa segunda primavera. Este rasgo de generosidad se extendió hacia cineastas poco conocidos internacionalmente, otros prestigiosos pero de escasa difusión comercial e incluso debutantes para los que se puso a su entera disposición. Muchas de sus últimas obras apostaban al riesgo, a la aventura y al viaje, actividad que lo llevó, entre otros lugares, a Grecia para trabajar en dos films de Angelopoulos. (Dicen que *El apicultor* es una de sus grandes actuaciones, en la que llegó a doblarse a sí mismo al griego, amén de sufrir unas cuantas picaduras de abeja.)

¿Y cómo olvidarlo aquí, entre nosotros, cantando "Caminito" a pura diversión en el film de María Luisa Bemberg, de la que siempre dijo que era la directora que más lo había mimado? Nunca tuvo prurito en ser dirigido por mujeres, a las que siempre ponderó: Nadine Trintignant, Liliana Cavani, Francesca Archibugi y Beban Kidron, la única norteamericana que lo hizo incursionar en un proyecto auténticamente hollywoodense.

**Las desconocidas de Mastro.** Hay films de esta última etapa ampliamente reconocidos por la crítica que nunca llegaron a estos parajes: los dos de Angelopoulos (el otro es *Le pas suspendu de la cigogne*, donde se reencontró con Jeanne Moreau), *Ciao maschio* y *Touche pas la femme blanche*, de Ferreri, en las que interpretó a un viejo anarquista inválido y a un surrealista Buffalo Bill entre hippies, respectivamente. Filmó también una curiosa pieza de Christian de Chalonge, *Le voleur d'enfants*, donde da vida a un general argentino que secuestra niños. En *Le*

*général de la armée morte* de Luciano Tovoli, interpreta a otro militar que debe repatriar los restos de un compañero de armas muerto en Albania. En el último año de su vida volvió al teatro, ya con problemas de salud, en el papel de un viejito que espera ser trasladado al asilo. No por ello dejó de filmar: ese mismo año ganó un premio por *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza, basado en la novela de Tabuchi; se puso otra vez a las órdenes de Antonioni y Wenders para un episodio en *Al di là delle nuvole*, y unos meses antes del mutis se dio el gusto de ser dirigido por dos grandes excéntricos, el chileno Raúl Ruiz en *Tres vidas y una sola muerte* y el portugués octogenario Manoel de Oliveira en *Viaggio ai principi del mondo*.

**Mas acá de las nubes.** De manera que aún será posible encontrarse con Marcello, hoy, mañana, pasado mañana. Como dijo un poeta: los amigos nunca se van del todo, solo se han quedado encantados por ahí. Es probable que cualquier nohcecita de estas Marcello reaparezca, tosa, prenda un cigarrillo y balbucee unas excusas complicadísimas por su ausencia. Seguramente serán una mentira. Pero le diremos: "No se disculpe, maestro, pero cuéntese por dónde anduvo. ¡Eh, camarero! Tráigase un buen vino para tomar acá con el amigo". Y Marcello será entonces el que fatalmente nos deje, como siempre y para siempre, encantados.

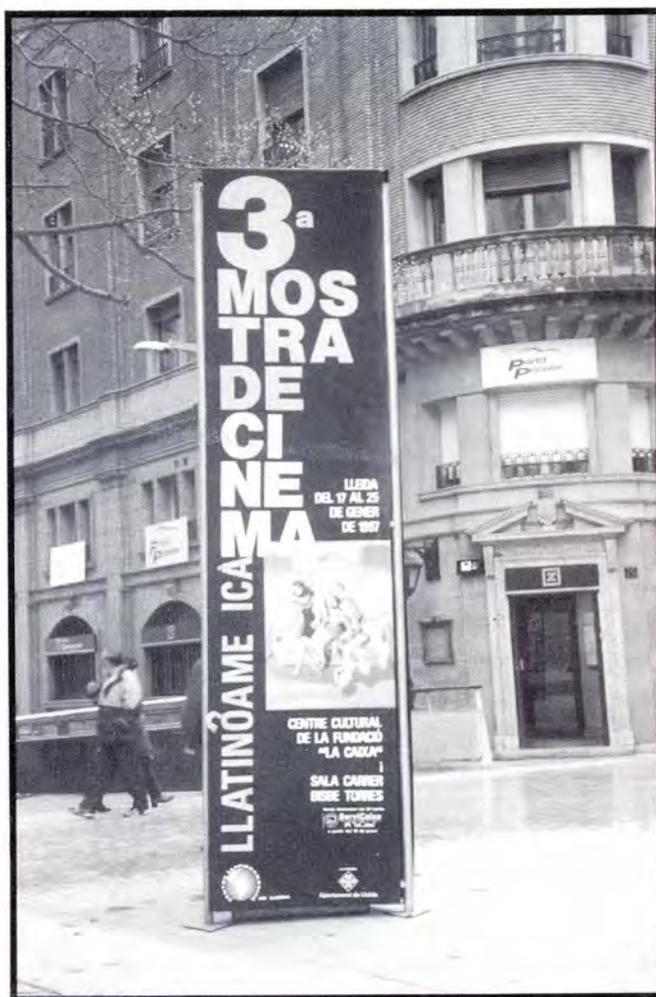
*Nota bene:* Me he dado cuenta de que me he referido escasamente a su labor en múltiples comedias, pero como todo buen actor italiano es por excelencia un comediante natural en el sentido más literal de la palabra, bueno, entonces aquí de eso no se habla. ■

### 3ª Muestra de Cine Latinoamericano de Lérida

*Por tercer año consecutivo, en la catalana ciudad de Lérida (Lleida), del 17 al 25 de enero, se realizó el Festival de Cine Latinoamericano.*

*Apabullados por una cordialidad a la cual no estaban acostumbrados, nuestros cronistas*

*compartieron comidas y bebidas varias, charlas y paseos con los anfitriones y demás visitantes latinoamericanos. No quedó mucho tiempo para ir al cine pero por lo menos muchas de las charlas orillaron el tema. A continuación, dos notas que cuentan el resultado de aquellos días en el paraíso de la amabilidad y el resultado de aquellas conversaciones.*



# Ensalada catalana

por Quintín

¿Por qué en una ciudad de 100.000 habitantes de Cataluña se realiza anualmente un festival de cine latinoamericano? La leyenda oficial dice que hace unos años al crítico Juan Ferrer y al dibujante Paco Ermengol se les ocurrió la idea mientras tomaban unas cervezas. Es probable que las cervezas hayan sido muchas, pero lo cierto es que Ferrer (casado con Claudia, argentina) tiene vocación por exhibir films y Ermengol (que nació y vivió en el mismo país) por la política. Con el tiempo, Ferrer se convertiría en el director de la Mostra de Cinema Llatinoamericà y Ermengol en President del Centre Llatinoamericà de Lleida, mientras que la idea cervecera sería apoyada por el ayuntamiento de la ciudad, por La Caixa, el gran banco catalán; por Federico Luppi —al que se le adjudicó el título de “President d’Honor”— y, como si esto fuera poco, por un público joven que fue aumentando aceleradamente desde la primera muestra del 95 a esta tercera, a punto de llenar muchas veces la sala en la que se exhibieron más de 50 largometrajes, agrupados en una selección oficial con 19 de las películas más importantes de la producción reciente de la región, una retrospectiva de siete films de Tomás Gutiérrez Alea, otra de cinco films del mexicano Emilio “el Indio” Fernández y una tercera de 26 films relacionados con Gabriel García Márquez, más una sección dedicada al cine de animación, compuesta por varios trabajos del cubano Juan Padrón más el film argentino *S.O.S. Gulubú*. Es decir, una programación sólida, variada, atractiva, complementada por una organización de eficiencia ejemplar dirigida por el sorprendente Ferrer y el incansable Germán Caufapé, basada en unos pocos funcionarios y otros pocos voluntarios: no hubo cancelaciones de films, ni problemas de proyección, ni disgusto alguno de los invitados. Habría que agregar que de manifestar alguno de los invitados una molestia, hubiera merecido ser ejecutado en la plaza pública: el festival de Lérida está pensado para deslumbrar a los invitados con la hospitalidad.

Ese debe ser el verdadero sentido de la muestra: humillar a los que vienen de otros lugares a fuerza de atenciones, aniquilarlos con la deferencia. Versiones malintencionadas afirman que todo esto se debe a que los leridanos tienen un complejo. La escritora Rosa Regás, por ejemplo, sostiene que a la muerte de Franco, Lérida era la ciudad más fea de España. La mujer del Payo, famoso ciclista de visita en el festival, agrega que lo sigue siendo. Tonterías. La parte verdaderamente fea de Lérida es la que se construyó en los últimos años fuera de la zona antigua: zona de edificios de



Oscar Peyrou y Juan Ferrer

departamentos, próspera pero sin carácter, parecidísima (y hasta un poco mejor) a tantos otros suburbios de clase media en España y el resto de Europa. De todos modos, se afirma que la ciudad ha progresado bajo la gestión del alcalde socialista Antoni Siurana, con el que me ocurrió un hecho curioso. Como integrante del comité de honor de la muestra, llegó el día de la inauguración. Era uno de los tantos personajes de traje que me presentaron sin decirme su cargo. Le pregunté: “Usted es el alcalde, ¿verdad?” El dijo: “Sí. ¿Por qué?” Y yo: “Porque parece el alcalde”. Un rato más tarde los encargados del bar del cine, los argentinos Francisco Medina y Daniel Ciarrocchi me contaron que el alcalde era un político de barricada, con fuerza en los barrios. Y entonces recordé que conocía a un personaje semejante, nuestro amigo el Enri, ex intendente de La Falda, ciudad que fuera motivo de la primera de las crónicas de viaje de Flavia. ¿Habrá un tipo humano del alcalde popular, que atraviesa las diferencias físicas?

Hasta aquí esta nota puede dar la impresión de que casas más, casas menos, todos los lugares se parecen en el fondo y que las pequeñas diferencias, como decía Travolta en *Pulp Fiction*, son las que hacen a la gloria de los viajes. Tal vez sea así en realidad, y tal vez dé la impresión de que nosotros así lo pensamos, pero no. Lérida Lleida queda en Cataluña Catalunya. En esa distancia que parece corta del castellano al catalán se abre un abismo: Catalunya es un lugar encantado. Las dos culturas se superponen, se confunden de manera imperceptible. Los catalanistas pueden dar testimonio de las diferencias de historia o

identidad y afirmarlas como lo hacen. La política oficial de la comunidad de Catalunya, desde el fin del franquismo en manos del partido de centroderecha Convergencia i Unió liderado por Jordi Pujol ha impuesto la defensa del idioma catalán. En las escuelas se enseña el catalán y el español tiene el estatuto de lengua extranjera, como el inglés. Todos los carteles están en catalán sin traducción, los nombres propios se catalanizan, las obras artísticas en catalán se subsidian, aunque la mayoría de los grandes escritores catalanes escribieron y escriben en castellano. Pero los diarios se imprimen en castellano y la gente es bilingüe (con excepción de las aldeas de montaña) y aun castellanoparlante. Viendo un infame programa de televisión, un debate tumultuoso sobre el derecho de las parejas del mismo sexo al matrimonio, observé que muchos de los integrantes de la tribuna empezaban a hablar en catalán pero pasaban al español cuando se acaloraban. Algunos pedían previamente disculpas por el cambio. Y casi todo se entendía después de un rato. Cuando uno proviene

política oficial introduce complicaciones para la cortesía y la novedad de un estado catalán desubica y crea problemas protocolares de difícil solución. A esta altura debo confesar que me obsesioné con la cuestión catalana durante todo el viaje. Así que permítanme que siga hablando de ella. Durante los interminables almuerzos en Lleida (ya les contaré Flavia) el crítico Ignasi Juliachs me explicó la historia del reino de Catalunya, Rosa Regás la política y la cultura catalana letrada, Félix Merino la política y la cultura de la calle y Juan Ferrer su sofisticada calidad de contrera de casi todo. La fascinante visita que Félix planeó para nosotros en Barcelona empezó en el Parlamento catalán, con una charla con el joven secretario del bloque de Esquerra Republicana (¿o se escribirá Republicà?), partido de izquierda democrática e independentista. Este nos explicó la historia de la opresión de Catalunya por parte del centralismo madrileño, nos hizo conscientes de que en el pasado los catalanes solo tuvieron derecho a sus instituciones y a su lengua durante los cortos periodos



Rosa Regás



Carteles de Lérida

de un país en el que el nacionalismo es un sinónimo de obtusidad mental, suele tener una previsión instintiva contra las patrias chicas o grandes. Pero lo de Catalunya parece diferente. Alguna vez estuve en el Norte de Gales (y no estoy hablando de Irlanda ni del País Vasco), donde los nativos odian a los ingleses. Pero esto es otra cosa. Más bien, la hostilidad de muchos españoles hacia los catalanes es mayor que la de los catalanes hacia los españoles. Despectivamente se los llama "polacos" y a pesar de que el partido de Pujol es el que ha decidido las mayorías parlamentarias desde la democracia, su actual socio Felipe Aznar es conocido por un odio a los catalanes que hoy trata de atemperar. También existe la costumbre de pretender que se ignora la existencia de los catalanes. Lola Millás, funcionaria del Ministerio de Asuntos Exteriores, acostumbra defender el cine de Iberoamérica diciendo que su poder se basa en la lengua. Decir esta tontería en Catalunya es tan ofensivo como decirla en Brasil. Nunca me encontré con Lola en Brasil, pero en Catalunya lo dice sin ponerse colorada. Es curioso, pero los catalanes les molestan incluso a algunos latinoamericanos, que también sueltan esos discursos totalizadores haciéndose cómplices de la España de la conquista. Los catalanes, en cambio, no se enojan porque se les habla en castellano en la calle y manejan el asunto del bilingüismo extraoficial con cordial naturalidad. Una excepción a esta regla la constituyeron ciertos actos oficiales en los que los discursos se hicieron en catalán sin traducción a pesar de los invitados, que en algún caso eran mayoría, que no lo hablaban. Es que la

republicanos y nos convenció de que el independentismo como lo entendía su partido era una idea noble, para nada chauvinista y hasta necesaria. Todo iba muy bien hasta que dijo con orgullo lo siguiente: "Los catalanes somos más europeos que los españoles". "¿En qué sentido?", preguntamos nosotros. "Porque en Madrid salen de marcha todas las noches pero aquí la noche se termina temprano porque tenemos que ir a trabajar." La visión de un partido que sostiene las peores ideas de Juan B. Justo y Eduardo Duhalde nos hizo salir huyendo hacia las otras maravillas de Barcelona. Pero tratando de hacer un balance, digamos que lo catalán tiene un enorme encanto. Dos lenguas son más que una, la pertenencia a dos culturas los hace más universales que los madrileños y cierto orgullo por el cosmopolitismo es legítimo. Hay una naturalidad del catalán como lengua madre y una coquetería del catalán como lengua alternativa y ambas son estimulantes para el oído viajero.

Mencioné que había un centro latinoamericano en Lleida y esto me da pie para hablar de un fenómeno paralelo al de los catalanes pero más exótico, que es el de los argentinos en Lleida. Allí viven unos 400 latinoamericanos de distintas nacionalidades y algunos colaboran con el festival. Se trata de argentinos en su gran mayoría. El único visible de otro país (además de un uruguayo que cortaba las entradas y terminó revelándose como músico en la fiesta de clausura) resultó el médico peruano Raúl Rodríguez, acompañado a veces por su pintoresco colega y compatriota de Barcelona,

Dante Torres, el hombre que cuenta los peores chistes del mundo (dicen que su hermosa mujer usa tapones en los oídos para no escucharlos otra vez), uno de los personajes más entusiastas y alegres que me haya cruzado en mi vida. Pero volvamos a los locales. Son todos del interior y nos miraban un poco raro por ser porteños. No voy a decir que me sentí discriminado pero no puedo entender por qué hay gente que no se da cuenta de que los nacidos en Buenos Aires somos simpáticos, humildes y generosos. Pero lo más interesante de este grupo, en general compuesto por gente a la que le iba bastante bien en España, era su uso del castellano. Cuando alguien pierde el habla argentina lo hace en tres etapas. La primera es el uso de otras palabras. La segunda, el cambio del acento. La tercera, la aceptación de giros lingüísticos como "vosotros tenéis prisa". Esta etapa es terminal en la adopción de otra cultura que implica casi otra personalidad. Los argentinos de Lérida hablan al oído nuestro como españoles y es posible que piensen como españoles, sea lo que fuere lo que esto



Francisco Medina y Daniel Ciarrocchi

significa. Pero lo cierto es que recibir un fax redactado en castellano peninsular por una argentina, Mariángeles o tal vez María de los Angeles (que en Lleida se llama Maria Angels Pujadas i Badell), provoca un enorme desconcierto cuando uno descubre que esa mujer oculta una tonada cordobesa. Hay excepciones: Paco Ermengol (que en catalán oficial se llama Ermengol Tolsà i Badia) está en la tercera etapa sin haber pasado por la segunda, pero en general lucen como modélicos e integrados ciudadanos catalanes y paradigmáticos hablantes en castellano español, al menos para nosotros. Para ellos el sentido del festival parece menos una manifestación de nostalgia por su cultura nativa que una demostración para la comunidad leridana de su posición. Muchas veces me he preguntado qué clase de extranjero sería yo si me hubiera tocado vivir en otra parte. Pero había otros estilos. Los del bar, uno tucumano y el otro de Cañada de Gómez, exiliados por la falta de trabajo en sus pueblos, eran filosos de cierta manera que se me antoja argentina. Especialmente el cañadense Daniel. La última noche me olvidé de saludarlos y me encontré con el de Cañada más tarde. Le pedí disculpas y el tipo, con una maldad criolla que me emocionó en medio de tantas frases de cortesía, me dijo con sorna magistral: "Me parece bien que si tenés algo que te oprime, te liberes diciéndolo". Pero el extremo de resistencia cultural (además de la gastronómica encabezada por Claudia) estaba representado en Lleida por el periodista Oscar Peyrou, residente madrileño y jefe de cultura de la agencia EFE, que cultiva obstinadamente un acento que según él es "del Botánico",

único territorio que reconoce como propio. Los que lo conocían de antes afirmaban que el parco y casi despectivo Peyrou estaba en su momento más abierto y comunicativo (ver foto). Efectivamente, parece porteño. En Madrid me regaló unos libros suyos. Uno de ellos, *El camino de la aventura*, escrito en 1968 pero publicado veinte años más tarde, dice en la nota preliminar: "Dificultaron la edición de este libro el miedo al éxito, la pereza, el pudor y el prestigio del fracaso". Lo cual prueba que Peyrou es porteño como Borges. Leyendo los libros se comprueba que además es un escritor. Sus breves relatos componen la autobiografía de un observador obsesionado por el sentido de los hechos menores y por las cualidades de la luz. El tipo escribe desde una profundidad pasmosa.

Hablando de libros, el festival editó uno, a cargo del marido de Lola Millás, Manolo Valcárcel; de su yerno, el periodista argentino Julio Calistro, y de un tercer compilador llamado Raúl Salata, que no sé si está emparentado. Se llama *Por*



Paco Ermengol

*qué hacemos cine* y reúne textos de unas tres a cinco páginas de directores hispanoparlantes. No hay un prefacio que revele algún criterio de selección ni que analice los textos. No hay una mínima biografía o filmografía de los directores participantes. Este libro perezoso tiene, como todos los de su género, los problemas de lo heterogéneo y, además, el tema se presta a la impostación y al narcisismo. Busqué entre los textos uno que fuera al mismo tiempo profundo, sincero, inteligente y novedoso y no lo encontré. Me encontré, sí, con varios textos que enumeran películas influyentes que podrían conformar juntos esas listas de las diez mil mejores películas. Entre todos preferí los de Ripstein y Marcos Loayza que no valen porque son amigos y el de Mariano Barroso, que fuera publicado en *El País* y empieza brillantemente. En el banquete que siguió a la presentación del libro, Manolo vociferaba a la hora de los brindis: "Al que no le gusta el libro, que se joda". Habré de joderme.

Por las razones que les explicará Flavia, vimos pocos films. De los que no habíamos visto en la selección oficial nos perdimos *Entre Marx y una mujer desnuda* del ecuatoriano Camilo Luzuriaga, *Ilona llega con la lluvia* de Sergio Cabrera, *El anzuelo* del mexicano Ernesto Rimoch y *Quiéreme y verás* del cubano Daniel Díaz Torres. Nuevo para nosotros fue ver *Tieta de Agreste*, de Carlos Diegues. Preferiría no haberlo hecho. Adaptación de la novela de Jorge Amado que se rebaja a presentar la historia en el film, se trata de un folletín filmado como un comercial malo

de la Secretaría de Turismo de Brasil. Al ubicarse en la época actual, la novela pierde sus cualidades descriptivas, su ambiente, hasta hacerse ridícula y dejar demasiado expuesta su demagogia facilista. *Tieta* es un ejemplo del cine brasileño de los dinosaurios que atrasa cada día más. *Cabeza de vaca*, del mexicano Nicolás Echevarría, cuenta la singular historia de Alvar Núñez. Empieza bien, con la odisea del funcionario español capturado que se inicia en la brujería indígena y termina mal, diluyendo el misterio y la sugestión inicial en alegoría y discurso. *Sin remitente*, del mexicano Carlos Carrera, no merece, a mi juicio, las recomendaciones que Ripstein nos hiciera en Mar del Plata. Carrera parece sí un discípulo de Ripstein en la sordidez de la historia y el cuidado en la realización. Pero su manera de contar tiene más de narcisismo estético que de precisión y lo que narra no tiene vuelo ni profundidad. Carrera exagera lo obvio y parece más interesado en mostrarse como director que en hacer una película. El festival exhibía también *La mujer del puerto* y *Profundo carmesí*, ambas de Ripstein,



Paseo a la bodega Raimal

una excelente oportunidad para establecer las diferencias. *El bulto* de Gabriel Retes tiene media hora inicial prometedora. Es la historia de un periodista de izquierda que queda inconsciente por un golpe de los parapoliciales y despierta después de veinte años. El propio Retes hace muy bien el personaje y trabaja toda su familia. Pero después de un rato, la película se muere y se transforma en una telenovela donde cada escena parece provenir del ánimo del realizador en ese momento. Pero la inconsistencia no es lo peor del bulto, sino la confesión de oportunismo del director que todo lo acepta por boca del personaje, entre vivas a México y profesiones de optimismo familiar. No debe haber una película que retrate el pasaje del izquierdismo sentimentaloides a la admiración por el establishment como esta, lo que acaso sea un mérito. Y hablando de Retes, he coincidido con él y su mujer Lourdes Elizarrarás en cuatro festivales en menos de un año (*Flavia en tres*) y he disentido con sus películas en todos ellos. Así que cuando nos encontramos coincidimos en que esta vez nos agarrábamos a cuchilladas o nos hacíamos amigos. No ocurrió ni lo uno ni lo otro. Curiosamente, los amigos de los Retes no se hacen amigos nuestros y viceversa. Lo cual muestra que las diferencias estéticas y las humanas guardan un cierto paralelo. Esto habla bien del cine en general.

En este contexto, y dado el rechazo que producen los argumentos de los Ripstein entre un sector de la platea, no es extraño que *Caballos salvajes*, *Sol de otoño* y *Eva Perón*

encabezaran las preferencias del público, aunque esta vez *Despabilate amor* no tuvo demasiado éxito. Aquí hay un comentario que hacer: cuando yo les decía a los críticos españoles que me gustaba *El día de la bestia*, me miraban como a un marciano y algo parecido nos ocurre cuando nos hablan bien de *Caballos salvajes*. Pasa algo con las películas que representan a lo más actual del cine industrial en los respectivos países. Más allá de que suelen gustarle al público general casi de la misma manera, plantean otra cuestión. Tienen un nivel técnico (fotográfico, actoral, narrativo) que provoca reconocimiento en los habitantes del otro país e historias que entretienen y revelan algo de la nación correspondiente. Pero los nativos perciben más rápidamente las imprecisiones, las falsedades, la demagogia. No es tanto que los críticos sean demasiado duros con los productos nacionales, sino que el cine industrial está hecho para complacer a un espectador poco exigente y para simular una cultura local que siempre suena falsa, atrasada y deudora de la moda en la medida en



Rigoberto López

que se la conoce un poco, pero novedosa para el que está afuera. Fue simplemente una hipótesis sobre un hecho que veo repetirse.

La película más interesante que descubrí en el festival fue *Yo soy del son a la salsa*, documental del cubano Rigoberto López sobre la música caribeña de un siglo a esta parte. El film peca por exceso: de intérpretes, de discursos a cargo de musicólogos, del uso de un presentador poco agradable y de la voz en off. Intenta abarcar toda la historia y la actualidad, ser didáctica y transmitir la emoción de la música. Todo no se puede y unos objetivos conspiran contra los otros. Pero la película impresiona por varias razones. En primer lugar por la fuerza y la riqueza de una tradición musical que trasciende fronteras y regímenes políticos. Una tradición que no ha perdido nada de su vitalidad y de su capacidad de evolución. El film es un choque con algo auténtico, poderoso (es interesante compararla con *Al corazón*, compendio muerto de letra muerta). En segundo lugar, porque ver en el mismo film a cubanos residentes en Miami o La Habana es una novedad que revela ciertas coordenadas políticas de hoy y que ratifica además el valor de la música popular como vínculo. Pero más importante es descubrir que detrás de esta historia que incluye el son y el mambo, se toca con el jazz y llega a la salsa rap, que presenta a la autorizada Celia Cruz diciendo que esta música es cubana y que la palabra "salsa" es un invento comercial, y que termina en un impresionante número a cargo de los Van Van en La Habana de hoy, subyace un

texto más profundo. Un texto que indica que esta es la historia de la cultura negra en Cuba y de la particular aristocracia popular de los músicos que han cultivado su arte casi en secreto. En particular, llama la atención que una revolución que intentó exportarlo todo haya sido tan insensible con un producto que merece un orgullo nacional legítimo y que mantuvo durante años en la trastienda. Los documentales pueden ser prolijos pero no mostrar nada. Este no lo es, pero lo que revela es extraordinario. Esto es cultura latinoamericana.

Como se podrá comprobar, la muestra de Lleida nos dio motivo para muchas cosas, hasta para ir al cine. Pero sobre todo, nos permitió sentirnos tratados como reyes, una sensación que conviene experimentar de vez en cuando aunque uno no se la merezca. No intenta ser esta una declaración emotiva, sino racional. El mundo del cine es un mundo particularmente basado en la fama y en la apariencia, cargado de dobleces y de hipocresía, de



Mirta Ibarra



El joven político catalán y Félix Merino con fondo del Parlamento

desdenes vergonzosos y de absurdas reverencias. Un festival democrático, organizado con sensibilidad e inteligencia, con humanidad y profesionalismo, tiene posibilidades insospechadas. Los discursos automáticos en este tipo de encuentros suelen hacer hincapié en la comunidad de culturas, la hermandad a través del Atlántico y otras generalidades por el estilo. Creo que están equivocados. Las películas podrían ser turcas o japonesas y el festival igualmente cálido. Los participantes podrían ser todos del mismo pueblo y el festival ser insoportable. El cine no tiene fronteras y las

nacionalidades son un accidente. Lo que se necesita es justamente comprenderlo y que ese sea un motivo de alegría y de interés. La hospitalidad, entendida como la confirmación de que no hay distancias nacionales ni jerarquías entre las personas, es un rasgo de sofisticación cultural inapreciable. El cine latinoamericano necesita de espacios que sean solidarios porque se trata de cine y no porque sea latinoamericano: esa es la vía a la adultez. Todos necesitamos espacios en los que se respire la libertad de estar en casa sin los inconvenientes de estarlo. En Lleida van por buen camino. ■



## El camino de la imagen.

Duración 3 años • 35/16 mm y Video

Optima relación de equipos y materiales por alumno

Conexiones con el medio • Charlas Cursos y Seminarios



Cochabamba 868 - Capital - Inf.: lun/vier 10 a 21hs.  
Teléfonos: 307-6170/7297

C a r r e r a   d e   D i r e c c i ó n   d e   C i n e



## Por qué no fuimos al cine

por Flavia de la Fuente

**Prólogo.** El avión de Iberia partía a una hora extraña. Mientras que los vuelos a Europa suelen salir por la noche, esa compañía lo hace alrededor de las 16 hs. Subimos a un avión en el que había 50 o 60 grados de sensación térmica porque la nave había estado al sol todo el día y no se podían prender los acondicionadores hasta el despegue. La gente gritaba ¡aire, aire! Algunos se abanicaban frenéticamente, otros se secaban la transpiración con pañuelos y los niños lloraban. Un caos. Finalmente partimos y la atmósfera se comenzó a enfriar. A eso de las 17.30 hs. anunciaron por altoparlante que en media hora nos iban a servir ¡la cena! Cenamos como inglesitos a las 18 hs., luego apagaron las luces como si fuera de noche para que la gente durmiera pero obviamente nadie, salvo —como su nombre lo indica— los Contreras (el dueño de Librofilm y Sra.), logró conciliar el sueño a esa hora ridícula. Entre las 19 y las 24 hs., las 450 personas que habitaban el Jumbo se paseaban fastidiadas por los pasillos. Colas en los corredores para que las azafatas nos dieran una coca y un sandwich. Colas para el Duty Free. Y mientras tanto los únicos seres felices eran los Contreras, que dormían desvergonzadamente. Mi tedio era tan grande que *André, la foca*, doblada al español y todo, me pareció una obra maestra. Nos hallábamos Q. y yo en la cola del avión charlando parados cuando de pronto se encendieron todas las luces de la cabina y las azafatas ordenaron: “¡Desayuno!” ¡El detalle es que eran las doce de la noche! De puro aburridos desayunamos. Luego el avión hizo una escala técnica de una hora en las Canarias, durante la cual no se podía bajar, ni ir al baño, ni fumar, y luego, otra vez a desayunar. Pero, claro, ya eran las tres y media de la mañana. Las azafatas, salvo

excepciones, parecían celadoras de un reformatorio. En fin, fue el viaje más absurdo que hice en mi vida. Por supuesto que no pegamos un ojo durante las trece o catorce horas que duró la pesadilla.

**El recibimiento.** Llegamos al modernísimo aeropuerto de Barcelona y allí nos estaba esperando san Sebastián Tamarit y Antonio, el chofer del Ayuntamiento. Casi no pudimos entrar a Barcelona porque un empleado de la aduana se empeñó en que pusiéramos en la ficha de entrada a España la dirección del lugar donde íbamos a parar. Con Q. no teníamos la menor idea. Y el tipo no cedía. Finalmente nos sugirió que inventáramos algo. Le dijimos que íbamos a inventar algo que tal vez no existiera. Tras largas y antipáticas discusiones, logramos convencerlo de poner como dirección “Festival de Lérida”. Así que ya saben, si viajan a España, tienen que saber inventar a dónde van, si no, no los dejan entrar. Sebastián estaba vestido de punta en blanco y nos dijo que teníamos que ir a la presentación de la Mostra en Barcelona. Q. y yo estábamos hechos dos zaparrastrosos: sucios, ajados, envejecidos. En ese estado lamentable fuimos al primer acto oficial para la prensa. Hubo varios discursos en catalán y finalmente el amigo Juan Ferrer, director de la Mostra, se dirigió al público en castellano. ¡Gracias por la atención, Juan! Durante la presentación conocimos al peruano poeta Dante Torres, quien nos llevó a comer. ¡Y qué comida! Conejo, cordero, unos maravillosos porotos a la no sé qué, pan con tomate y el inigualable *all i oli* (ajo con mayonesa). Hay toda una mitología con respecto al *all i oli*. Dicen que para hacerlo bien nadie te tiene que ver, ya que si

alguien te mira, se corta. También afirman que se corta si la cocinera está menstruando. En fin, cosas de catalanes. Después de los brindis nos despedimos de Dante y partimos raudos (a 190 km por hora) a Lérida o Lleida, como la llaman todos allí. Viajar a esa velocidad en un Mercedes Benz fue toda una experiencia. La verdad es que no se sentía nada pero, mientras Antonio, el chofer, me hablaba de las aceitunas catalanas que, aunque mucho más chiquitas, eran mejores que las de Andalucía; del aceite de oliva catalán, que si uno cierra los ojos y lo prueba siente como si estuviera comiendo una aceituna; de la continua niebla de Lleida, del castillo que está ubicado en el centro de la ciudad, etc. Yo cada tanto miraba el velocímetro y un sudor frío me corría por la espalda. Para colmo Antonio se había empecinado en mostrarme cada olivo que aparecía a la vera del camino para que aprendiera a distinguirlos de los andaluces. Y mientras tanto Q. había palmado: dormía golpeándose ruidosamente la cabeza una y otra vez contra la ventanilla. Pero eso sí, en menos de una hora recorrimos los 180 km que separan



*José María Cazares tomando moscatel*

Lleida de Barcelona. Baje del auto agradecida por haber llegado viva, en primer lugar, y en segundo lugar, obsesionada por conseguir el famoso aceite de oliva. Días más tarde, Sebastián, cuyo padre se dedica a fabricar aceite, me regaló una generosa botella que traje contenta para Buenos Aires.

Antonio y Sebastián nos dejaron en el hermoso hotel Pirineos. La verdad es que los amigos de Lérida se jugaron. El hotel es todo un lujo y recibir tanta generosidad por parte de nuestros anfitriones nos llenó de euforia. Fuimos ricos y famosos por diez días. Dormimos la siesta o lo que fuera en la mullida cama del hotel, me di un bañito de inmersión y, nuevamente, a comer con los amigos. En esta primera cena estaban Mariángeles (coordinadora financiera de la Mostra), Evangelina Sosa (actriz de *La mujer del puerto*, de Ripstein), Juan y Germán Caufapé (coordinador general de la muestra que se convertiría en un gran amigo). No sé de qué hablamos porque estaba muy cansada, pero en esa cena ya se intuía de qué se iba a tratar la Mostra. Yo me fui a dormir y Q. se fue de copas con Germán.

**La ceremonia de apertura.** Al día siguiente se inauguraba la Mostra con *Sol de otoño*. Nuevamente, varios discursos en catalán hasta que de pronto, Paco Ermengol Tolsà i Badia me hizo derramar mi primera lágrima en Lérida cuando dijo en argentino "Como dicen en mi pueblo, ¡qué bueno que viniste!" Luego siguió el discurso de Juan, por supuesto en castellano, que también me hizo llorar. Dijo cosas como "De este Festival no esperen glamour... y a los invitados que habéis venido del otro lado del Atlántico,

bienvenidos a Lleida, bienvenidos a casa. Y al público, bienvenidos al cine latinoamericano".

**Un día típico en Lleida.** Habiendo hojeado el programa en Buenos Aires, tenía la intención de ver muchas películas. No pensaba perderme una sola de las del Indio Fernández ni de las de Gutiérrez Alea. Las del Indio se proyectaban a las doce del mediodía, las de Gutiérrez Alea a las diecisiete. La cuestión es que con el régimen leridano no logré ver ninguna de esas retrospectivas. Veamos en qué consistía la rutina. Por la mañana, a eso de las 11 hs., desayuno en el hotel. Era una comida lujuriosa: sandwiches de pan de tomate con jamón crudo o cocido, jugos de lo que quisieras, huevos fritos, huevos duros, huevos pasados por agua, omelettes, panceta, ensalada de frutas, queso, tortilla, dulces, tostadas y todo lo que se pueda imaginar. Un día, por ejemplo, después del desayuno, nos llevaron de paseo a una bodega. Después de visitar la alucinante bodega Raimat, que más bien parece una iglesia del vino, comenzó la esperada degustación acompañada de



*Sebastián Tamarit*

quesitos, almendras y avellanas. Siguiendo el programa diario, a eso de las 14.30 hs. comenzaba religiosamente el almuerzo, que constaba de una entrada, un plato fuerte, postre, café y licores. Se comían especialidades catalanas como la escalibada (berenjenas y ajíes asados), caracoles, ensalada catalana (ensalada mixta con embutidos), sopa de pescado, cordero, pez espada, jabalí, pollo a la pimienta verde, lomo de cerdo. Un dato curioso es que las pastas formaban parte de las entradas. Luego venían los postres: profiteroles, helados, crema de caramelo, flan, tortas y finalmente, después del café, la bebida oficial del festival: el Torres 5, un brandy que dicen que es maravilloso. Luego de algunas copitas de Torres comenzaban los brindis. En general, los primeros en hacer discursos eran Dante y el director mexicano Gabriel Retes. Un día, la cuestión de los parlamentos fue tan exhaustiva que iban invocando el nombre de cada uno de los comensales. Le rogué a Q. que no se fuera ni a hacer pis porque me aterrorizaba la idea de pararme y hablar. Q. se fue a hacer pis. Y de pronto la multitud empezó a bramar: "¡Flavia!, ¡que hable Flavia!" Durante un rato me resistí paralizada. Lo miré a Juan y me dijo: "paráte y decí gracias". Y así fue mi gran discurso, que hizo que mi corazón latiera a 180 pulsaciones por minuto. El maldito Q. se quedó escondido en el baño hasta que hubo terminado todo el asunto. Así que, como verán, los almuerzos que empezaban a eso de las 14 terminaban a las 18.30 hs., con lo cual me perdía las dos funciones de las películas. Pero había que elegir: el cine o los amigos. Y la elección fue obvia. Eso sí, todos los días concurríamos (si no habíamos visto el film) a la función de las 20 hs. Pero dos horas más tarde empezaba la ceremonia de la

cena. Y de nuevo, escalibada, ensalada catalana... y Torres 5. Y más tarde el pub hasta altas horas de la madrugada. Y todo en un clima de mucho afecto. La verdad es que nos trataron como príncipes, como si fuéramos gente importante. El de Lérida es el festival más cariñoso del mundo. Si no me creen, pregúntenles a Luppi (que se lo perdió este año porque estaba filmando con John Sayles) y a Mignogna que son testigos.

**Juan y Claudia.** Juan, el director de la muestra, es crítico de cine de uno de los dos diarios de Lérida. Es un tipo muy inteligente, bueno y sincero. Esta última característica le suele traer problemas, pero a él le importa un bledo. La historia es que Claudia, la mujer de Juan, es una porteña que, contra la tendencia reinante en Cataluña, se empecina en no perder su acento ni sus costumbres culinarias. En la casa de Juan se comen todos los días pastas, milanesas y buñuelos de acelga. Y, como Claudia no estuvo hasta los dos últimos días de la Mostra, Juan se la pasó extrañando las pilitas de milanesas y buñuelos que ella le prepara.



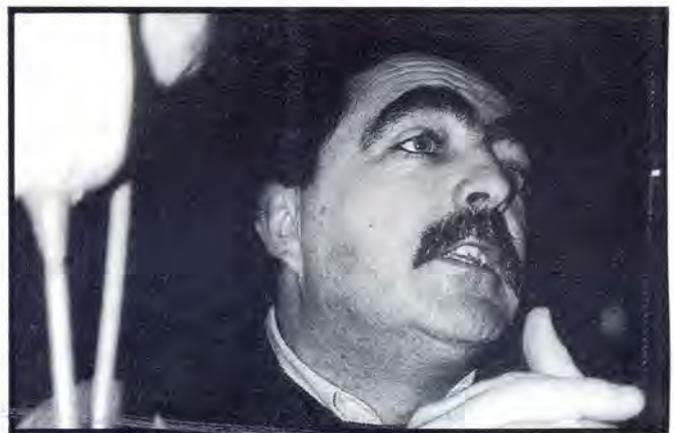
Angel Vidal

**Germán.** Junto con Juan es el motor de la Mostra. Tiene debilidad por el micrófono. Le encanta presentar a la gente en el escenario. Es un tipo noble y sencillo que durante diez días abandona su hogar (a Marta y a sus cuatro hijos) para dedicarse a que todo funcione a la perfección en el festival. Recién al día siguiente de terminado el evento se lo vio relajado, tan pendiente vivía de cada detalle.

**Eduardo Moyano.** Un día apareció un periodista de Radio Exterior de España al cual Juan y Germán homenajearon obsequiándole una placa. El tipo parecía esencialmente noble y tranquilo. Un día nos hizo una entrevista para la radio en Lleida. Ya en Madrid, nos llevó a conocer Radio Nacional de España, donde también nos entrevistó. Moyano es tan hospitalario que nos mandó a buscar en un taxi al hostel que habitábamos en la Puerta del Sol, nos mostró la monstruosa radio en una visita guiada y luego nos llevó de tapas por Madrid. Que patatas bravas y pescaditos en un bar, setas con panceta y pulpo a la gallega en otro y así siguiendo. Y además de buen amigo, el hombre es un excelente profesional.

**Félix.** Una mañana, bien temprano y mal dormidos, partimos de excursión a Barcelona. Nuestro guía era Félix Merino, un joven de 25 años que está por graduarse en periodismo y ciencias políticas. Conozco poca gente que tenga la vivacidad y vitalidad de Félix. Creo que nos hizo la recorrida ideal por Barcelona. Lo había planeado todo "de menos a más", de manera tal que aun siendo bien de noche y hallándonos extenuados seguíamos emitiendo exclamaciones de asombro ante cada nueva plaza, casa, iglesia o barrio que descubríamos.

Vimos demasiadas cosas en un largo día, pero nos quedó claro que Barcelona, la ciudad de los detalles arquitectónicos, bellísima y acogedora, es un lugar para disfrutar y para volver. Además está llena de bares, restaurantes y mucha marcha, marcheta o marchilla (o sea, joda), al decir de nuestro guía. Félix es todo un personaje en Lérida. Un día nos llevó a conocer el barrio de los negros. En Lérida, además de 425 latinoamericanos, hay una población de unos 2000 africanos que viven en un gueto, tan es así que muchos leridanos ni siquiera saben que existe. Lo curioso es que todos los negros saludaban a Félix. Más tarde, nos contó la historia de cada uno de estos interesantes personajes que íbamos encontrando por el camino. Crosby, originario de Mali, es el dueño del African Bar y lleva siempre un escudito con el Che Guevara. Kibiry, de Gambia, es todo un aristócrata: vive de rentas y de una pensión del ayuntamiento. Otros trabajan como comisionistas consiguiéndoles trabajo a los recién llegados, o recogen fruta, o son albañiles, o venden droga. Lo que no vimos fue mujeres negras. Pero no es que no las haya sino que las tienen



Eduardo Moyano

recluidas en las casas. El bar es para los hombres. Los que no gozan de buena reputación ni siquiera para Félix son los árabes, que conforman una pequeña comunidad, según dicen, bastante agresiva.

Félix también me hizo descubrir la coca de recapte, que es como una pizza finita. Es una delicia. Solo pude probar la de escalibada. La próxima vez me voy a intoxicar con coca de recapte, si es que logro recordar el nombre. La única deuda que tiene Félix con los cronistas de *El Amante* es que no nos llevó a comer calçots, unas cebollas largas asadas, que hay que pelar con las manos y comer con un delantal porque es un enchastre. Parece que hay concursos de quién come más. Como verán, no todo fue perfecto. Me fui de Cataluña sin probar los calçots y eso que era justo la temporada.

**Los personajes.** No había muchos pero estábamos todos juntos todo el tiempo. Esa es una de las principales características de este festival. Pasamos muchos almuerzos y cenas con Ignasi Juliachs, crítico catalán, al que apodamos glugluglú, por su pronunciación acuática del castellano. También estaba Oscar Peyrou, el argentino resistente de quien nos hicimos bastante amigos. También estaba Carles/Carlos, el encargado de protocolo, a quien casi no tuve oportunidad de conocer pero parecía macanudo. Por todos lados sobrevolaba Angel, un pibe divino que era periodista de una radio de un pueblo y voluntario del festival. Y también pudimos conocer a Mignogna, quien me impresionó como un tipo muy cálido, sensato e inteligente. El nos imaginaba una especie de monstruos y creo que también se llevó una idea un poco mejorada de nosotros. Como ven, en Lérida reina el amor.

Otros que andaban por ahí eran Mirta Ibarra y su hijo Saulius, el playboy del festival. Y siguiendo con los cubanos, disfrutamos de los chistes del cineasta cubano Juan Padrón y fuimos testigos de la luna de miel de Rigoberto López y su flamante esposa Marilyn. Nuestra vecina de habitación era Evangelina Sosa. Evangelina es una piba encantadora. Se la veía muy contenta en Lérida aunque la idea de ver por primera vez *La mujer del puerto* (1991), donde ella actúa, la aterrizzaba. Quería evitar hacerlo y Mirta Ibarra le explicaba que una actriz siempre debe ver sus trabajos. Cuentan que se quedó a ver la película acompañada por Mariángeles y algunas mujeres más que le daban valor. Dicen que estuvo a punto de irse, que salió pálida del cine, pero finalmente lo logró. La película superó todo lo que imaginaba: estaba helada de horror.

**La ceremonia de cierre.** Y todo tiene un final. Llegó el último día, en el que se exhibía *Eva Perón*. Antes de la proyección hubo más discursos en catalán, el de Juan en castellano, un homenaje a Gutiérrez Alea que consistió en la entrega de un ramo de rosas a su mujer y actriz Mirta Ibarra. Luego del film de Desanzo había que hacer los cómputos para ver cuál era la película preferida por el público. Mientras se procesaban los datos, la Casa de las Américas le entregó un premio al realizador Gabriel Retes por su película *Bienvenido, Welcome*. Pero ahora viene lo mejor. El premio del público se lo llevó *Caballos salvajes*, de Marcelo Piñeyro. El segundo y tercer puesto lo ganaron *Sol de otoño* y *Eva Perón*. Lo absurdo del asunto es que el premio a *Caballos salvajes* lo tuvo que recibir Quintín, quien con su discurso cerró el festival. El discurso de Q., y creo que no lo digo porque sea mi marido, fue simpático y muy emotivo. Hizo llorar a más de uno. Cuando quiere ser solemne, el muy maldito lo logra. Explicó que a él no le gustaba *Caballos salvajes* y que Piñeyro se iba a sorprender muchísimo de que él le llevara el premio. Se mostró orgulloso (¿ataque de nacionalismo súbito?) porque las favoritas del público fueran tres películas argentinas, señaló las virtudes de la organización y agradeció de corazón y con una sinceridad conmovedora la hospitalidad de la gente que organizó la Mostra de Lleida. Yo lloré tanto que las fotos me salieron horribles. Luego de recuperar la compostura me acerqué a Q., lo felicité y nos fuimos muy contentos y agrandados porque teníamos un premio, aunque fuera de Piñeyro. Estábamos en el hall del cine, todavía con los aplausos robados a Piñeyro retumbando en nuestros corazones, cuando alguien dio la noticia de que Mignogna había ganado el Goya por *Sol de otoño*. Más lágrimas y aplausos. Mirta Ibarra y yo lloramos y nos abrazamos. Lo curioso es que a mí no me gusta mucho *Sol de otoño* pero realmente Mignogna me había parecido un tipo



German Caufapé

bárbaro y moría porque ganara el premio. Más tarde hubo un verdadero banquete en un salón de fiestas con más brindis, discursos y un muy buen conjunto musical. Nos echaron del salón a eso de las tres pero la marcha siguió hasta las siete de la mañana en una bolera (bowling) de las afueras de Lleida. Nadie quería que se acabara la fiesta, pero en algún momento todo termina. Aunque para nosotros tuvo un epílogo que fue un último almuerzo pantagruélico en el pueblo Artesa de Lleida cuando ya se habían ido todos. Y como siempre, al final, la despedida: abrazos, besos y promesas de reencuentros. Hasta la próxima. Gracias y buen provecho. ■

Cinefilos S.R.L.  
Presenta

# La Videoteca

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

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

# Sobremesas en Lérida

## Juan Padrón



10 años (2 x 20 años —que no es nada— + 10), cineasta cubano

**La animación en el mundo.** En este momento el centro del cine de animación cambió de los países socialistas, que hacían el mejor del mundo, a Gran Bretaña. Es triste ver que los amigos que yo tenía de los países socialistas hoy están haciendo publicidad para Holanda o para España. En América Latina se ha ido perdiendo el cine de animación. Solo se sigue haciendo en Cuba por la ayuda del Estado. Cuando empecé el Festival de La Habana, nosotros competíamos con Walter Tournier de Uruguay, Monteagudo de Venezuela o Laverde de Colombia: había 19 películas de animación. Hoy son casi todas cubanas. Me da mucha pena que todo eso se pierda y que esta gente haga publicidad o el maquilado para el Oso Yogui, que no tiene nada que ver con nosotros. En Cuba también pasa algo parecido; este año el estudio en el que trabajo tiene un contrato con Barcelona y otro con México. Tengo miedo de que el burócrata al que solo le interesa que lleguen unos dólares haga que nosotros no podamos trabajar en nuestro estudio porque están trabajando para esos contratos. Ese estudio construyó una tradición en el cine de animación reconocida mundialmente, pero se puede llegar a convertir en un tallerito como Hong Kong. Espero que no sean tan brutos como para dejar que eso pase.

**Computadora.** La computadora es una herramienta buenísima. A principios de los 80 no me gustaba porque la imagen no era de calidad óptima. Pero hoy no hay diferencia con lo que se hace a mano. Cuando puedo, trabajo con computadoras. Mi trabajo se hace más rápido.

**Animación y cine convencional.** En todos los países se subestima el cine de animación. Cuando trabajaba en el ICAIC, yo trataba de que me reconocieran como director de cine, pero me decían que era director de animación. Con lo que yo sé de cine podría hacer cualquier clase de película. Este año, en el Festival de La Habana, el director del Instituto dijo que no había películas cubanas, cuando estaba mi largometraje. El cine de animación es cine puro, aunque nosotros no registramos el movimiento de los actores sino que lo dibujamos fotograma a fotograma. Mis influencias de chico van desde Walt Disney hasta Chuck Jones o Tex Avery, y de grande

eran las películas de animación que veía. Pero el director que más me ha influido es Kurosawa. *Los siete samurais* es mi película favorita. Hoy me gusta Spielberg, porque sus películas están concebidas como películas de animación. Me gustaría tener el presupuesto que tiene él para hacer las mías.

**La Mostra.** Yo he estado en muchas muestras y festivales, pero desde hace muchos años el lugar en el que mejor me he sentido, donde mejor me han tratado y donde me he sentido importante es aquí en Lleida.

## Eduardo Moyano



¿41 años?, Radio Exterior de España

**Cine latinoamericano.** La recepción del cine latinoamericano en España es muy baja. Se estrena muy poco y tampoco se exhiben muchas películas en la televisión. A lo sumo se estrenan ocho a diez películas. Dos o tres tienen una buena recepción, sobre todo las argentinas o las mexicanas y alguna excepción como *La estrategia del caracol*. Cuando la gente tiene oportunidad de ver películas en un festival, en general les gustan porque ven algo diferente. A mí me atraen las distintas formas de hablar y las ciudades. Uno ha oído hablar de Buenos Aires pero no la conoce. Aristarain la ha mostrado en una serie de películas urbanas. Uno se cansa de ver siempre Nueva York y San Francisco.

**La Mostra.** El Festival de Lleida tiene una buena selección de películas, una apuesta por el cine latinoamericano y un ambiente familiar. Toda la gente está junta y es accesible, no como en Cannes, San Sebastián y Venecia, o incluso ahora en Huelva, donde están los invitados VIP y es muy difícil llegar a ellos. Aquí todo el mundo se baja del pedestal y se pueden intercambiar opiniones con otra gente y conocer otras maneras de ver la vida y el cine.

**Cine español.** A pesar de todo lo que se dice, soy optimista con respecto al cine español. En el 96 hubo 79 estrenos españoles, lo cual es una buena cantidad. A lo mejor hay diez películas buenas, treinta aceptables y cuarenta malas. Pero está bien. El año pasado, por ejemplo, apareció *Nunca hablarán de nosotras cuando estemos muertas*, de Agustín Díaz Yáñez, que está muy bien. Este año se estrenaron *Tesis* y *Familia*, dirigidas por gente muy joven. También los veteranos nos dan una alegría de vez en cuando. El

problema es que hacemos cine para nosotros mismos. Todo está reservado para los norteamericanos. Necesitamos un mercado común iberoamericano.

## Eduardo de Vicente

34 años, crítico de Barcelona

**La crítica.** Desde hace 19 años me dedico profesionalmente al cine, pero todavía me sigo entusiasmando. A pesar de que el cine es un negocio, siempre encuentro más de diez películas en el año que me gustan y siempre hay alguna que me sorprende. Aun a las películas malas les encuentro algo. En Barcelona se estrenan ocho o nueve films semanales y yo los veo todos. Y a todos les encuentro algo. Creo que la tarea del crítico es descubrir pequeñas joyas, lograr que el público las vea. No se puede evitar que el público vea *Día de la Independencia*, pero algo se puede hacer para que vea *El secreto de Roan Inish* o *Una historia de fantasmas chinos*.

**Cine latinoamericano.** El mundo del cine se divide en dos: el norteamericano y el resto. El cine de EE.UU. es todo muy parecido. En el del resto ves una serie de peculiaridades que te impresionan más, te llegan al corazón y a la cabeza. Este cine te genera más sentimientos. El cine latinoamericano es muy diverso, pero es parte de ese otro cine. Aunque se trata de países distintos, las historias de las películas latinoamericanas nos resultan cercanas aquí en España. Hay una lucecita que te indica que están hablando de ti. Son un soplo de aire fresco. En una película latinoamericana no sabemos cómo va a transcurrir ni cómo va a terminar. En cambio, las americanas son todas parecidas. A los quince minutos ya sabemos lo que va a pasar.

**Idioma.** Una de las cosas de las que más he disfrutado en este festival es poder oír los distintos acentos del castellano según los países. Detesto que tengamos que someternos a la dictadura del inglés.

**Cine español.** El 96 ha sido un año muy importante para el cine español, porque además de las obras de directores consagrados han aparecido las segundas o terceras películas de directores nuevos. Como *Hola, ¿estás sola?* o *Tesis* de Alejandro Amenábar, e incluso *El día de la bestia*, que a mí no me hace muy feliz, pero celebró que en España se puedan hacer películas de ciencia ficción; *Cosas que nunca te dije* de Isabel Coixet, una realizadora catalana que la rodó en Estados Unidos con Lili Taylor y Andrew McCarthy, una película que podría haber sido filmada por Hartley o por Jarmusch. El cine español está en un buen momento, pero la ascensión del PP al poder puede ser terrible para la cultura, ya que en el caso del cine puede favorecer que los americanos se queden con lo poco que no ocupan todavía.

**La Mostra.** La muestra de Lleida cumple varias funciones. Es la oportunidad para que

la gente de una ciudad pequeña, con doce cines, pueda ver películas que no llegarían nunca. También sirve para que gente como yo vea films que no se estrenaron y tal vez nunca se estrenen en España. Pero sobre todo, aquí he tenido las tertulias más interesantes y más inteligentes que yo recuerde en mis últimos años. Aquí te encuentras con personas de distintos países, que después de una cena te pueden transmitir ideas más interesantes sobre la cultura de esos países que las que aparecen en muchos libros de texto. Este festival ha enriquecido mucho mi cultura personal, simplemente poniendo las orejas.

**Viendo desde afuera.** *Caballos salvajes* me encanta. Tal vez a ustedes eso les provoque la misma perplejidad que yo sentí leyendo *El Amante* al ver que alguien defendía *Canción de cuna* de Garcí, que a mí me parece una película horrenda, una versión femenina de *Marcelino pan y vino*. *Caballos salvajes* me recuerda a *Thelma y Louise*, una película que me gusta mucho. Hasta puede ser una copia, pero tampoco me molesta. Me gusta la música de Los Rodríguez y la esperanza que transmite. Ustedes se ríen de ese asunto del "canto a la vida" pero en comparación con los horrores que veo en el cine de Estados Unidos... Que películas como *Valor bajo fuego*, donde se dice que los iraquíes son unos hijos de puta, haga dinero en EE.UU. no me extraña, pero no puedo creer que lo haga también en España. *Caballos salvajes* es una película de buenos sentimientos, pero también lo son las de Capra. Aquí a la gente le emocionó. No es demasiado importante que lo que cuente sea mentira o verdad, sino que le llegue a la gente. Estas películas, como *El lado oscuro del corazón*, abren puertas para el cine argentino. La primera puerta en España la abrió Aristarain con *Un lugar en el mundo*. Estas películas, igual que *Fresa y chocolate*, hacen que el público les pierda el miedo. Puede ser que a la gente de esos países les irriten, pero a mí me gustaría que gracias a *Canción de cuna* se vieran en la Argentina las buenas películas españolas. Prefiero ver una película regular argentina que una mala de EE.UU., pero tenemos muchas más oportunidades de ver las malas películas de Estados Unidos.

## Félix Merino



25 años, estudiante, personaje

**Dinero.** Me ofrecí a trabajar voluntariamente en el festival porque me gusta el cine y porque amo esta ciudad. Cualquier cosa que se haga por el cine y por la ciudad, especialmente por la gente que está trabajando adentro, va sin recibo, ya está. En la muestra encuentro humanidad, que es lo que dicen todos los invitados. Y aprendo muchísimo de la gente. Descubro buen cine que no se ve comercialmente y todo sirve para formarme. Mis amigos que estudian económicas o ingeniería se mofan

## Juan Ferrer



## Germán Caufapé



### Responsables de la Mostra

**GC:** Empezamos con cinco días y doce películas. Podría haber durado un solo año, pero la demanda del público hizo que en el 97 pasáramos a nueve días y cincuenta largos con más de 3000 espectadores. Esto no es Cannes ni San Sebastián. Queremos crecer solo en la medida en que la ciudad lo demande. Queremos que los invitados tengan contacto permanente entre ellos y que el festival no se desvirtúe.

**JF:** Que el festival se desvirtúe querría decir que se venda, que entre una serie de individuos que rompan con un sistema basado en la amistad y que la selección de películas tenga que ver con intereses creados.

**JF:** Hacer el festival es para nosotros un aprendizaje. Lleida es una ciudad eminentemente universitaria y ese público tiene una demanda. Pero en el futuro, queremos apuntar más a la originalidad y traer películas que se agreguen a las que ya sabemos que el público va a aceptar. A nosotros, la gran cantidad de amigos que vamos haciendo nos permite incorporar criterios y sugerencias. Las comidas y las sobremesas sirven también para eso.

**GC:** En algún momento, el festival de Lleida puede convertirse en una puerta de entrada a Europa para el cine latinoamericano.

de mí porque trabajo sin cobrar. Pero yo les digo que son tontos, porque yo soy más rico que ellos. No se cobra por enseñarle a un hijo, eso es natural. Pero lo antinatural es lo que domina.

**La Mostra (y yo).** Mi rutina es ser el primero en empezar y el último en terminar. Soy como el fontanero. En teoría estoy de ayudante de Juan, de asistente de dirección. Pero esto es un eufemismo. Lo que yo hago es suplir todo. Ir a buscar a la gente, pegar carteles, revelar fotos, envolver regalos, hacer de guía turístico... lo que va saliendo. Es un trabajo muy bonito, muy enriquecedor. Estoy en todos los puntos de la muestra. La muestra ha tenido una crecida tremenda. Esta vez el nivel de las películas no me ha terminado de convencer, seguramente

**JF:** Con el cine latinoamericano pasa lo mismo que en Europa. Hay muchas películas engañosas, deshonestas y otras realizadas con gran profesionalismo. Y al mismo tiempo hay directores malditos. A la larga el tiempo pone a cada uno en su sitio. Nos gustaría que, con el tiempo, la muestra también lo hiciera. Yo no quiero imponer mis preferencias sino lograr que el público vea películas distintas entre sí, con temáticas igualmente variadas, pero teniendo en cuenta lo que ese mismo público quiere ver.

**GC:** En Europa hay cineastas latinoamericanos totalmente desconocidos. Nos gustaría tomar contacto con ellos para que nos enviaran sus trabajos.

**JF:** Para el año próximo, tenemos la idea de incorporar un premio a la mejor ópera prima. De este modo se reconocería el trabajo de directores que lo necesitan. Los cineastas consagrados, en cambio, no necesitan ningún premio más. Esos cineastas jóvenes en general no han entrado en esa vorágine tan competitiva que es el mundo del cine y hay mucha frescura en esas primeras películas. Ese premio le daría otra razón de ser a la muestra: haber apoyado a cineastas que luego se demuestran capaces para el cine.

**JF:** Un pintor dijo en la década del 30 que el cine era joven y sin tradiciones y que allí radicaba su fuerza. Que estaba en la calle como los niños, como las tabernas y en mangas de camisa. A mí lo que me fastidia es que ahora, que hemos avanzado en el tiempo filmico, eso se haya convertido en una gran mentira. Nosotros intentamos dar ese paso hacia atrás para retomar el camino. Queremos, y eso ocurre aquí en Lleida, que el público no vea a los actores y actrices como marcianos, personas no terrenales, sino como personas comunes aunque unos sean odiosos y otros encantadores. En el discurso inaugural dije que en este festival no había que buscar glamour, sino honestidad, calidad y amistad. Si tienes eso, lo tienes todo. El glamour es de una artificialidad que asusta y yo soy una persona muy asustadiza. Creo que el glamour no nos quiere tampoco a nosotros. El festival tiene unos colaboradores casi clandestinos, que se hacen amigos de otros que ya no lo son tanto. Muchas de las cosas que salen bien es gracias a esos voluntarios, porque los profesionales tenemos más tendencia a equivocarnos.

**GC:** Ustedes son conscientes de que esto es diferente, se palpa. Pero a nosotros mismos nos resulta difícil de definir, pero tiene que ver con la calidad humana.

**JF:** Esta es una entrevista demasiado tierna. No se puede publicar en *El Amante*. ■

porque la producción no fue muy buena, pero se ha demostrado que el cine latinoamericano existe. Ojalá que algún día podamos encontrarlo fuera de los festivales. La finalidad de la muestra es dramática, porque debe recoger un déficit y, al final, debería desaparecer para que este cine se exhiba en las salas comerciales.

**Cine latinoamericano.** Como el cine latinoamericano tiene bajo presupuesto, debe centrarse en los contenidos humanos. Por ejemplo, *La mujer del puerto* de Ripstein habla de las clases más bajas con un respeto digno de elogio. Me gusta también el romanticismo de Subiela y de *Caballos salvajes*. Las historias de los últimos fronteras. Se habla de valores que en Europa se han perdido y que vosotros conserváis. Al

menos así nos parece. Es un cine original que te abre los esquemas. Claro que esto lo complemento con el cine europeo, porque ver solo cine latinoamericano es un horror.

## Evangelina Sosa



25 años, actriz mexicana

**Actuaciones.** Yo, que soy tan tímida, nunca pensé pasarla tan bien en Lleida. Son personas que te hacen sentir muy bien. Nunca había visto *La mujer del puerto*, pero gracias a que me sentía muy bien me animé a verla. Recordaba que las escenas eran fuertes, pero no cómo eran exactamente. Tal vez porque ocurrió que mi novio me dejó cuando vio la película. Me dijo: "Hubiera preferido que me engañaras a que hicieras esa película". Y yo le dije: "Ahora ya sé. Te voy a engañar". Yo recibía comentarios terribles de personas que admiraba. Pero ahora que la vi, no es para tanto. Me sentí mucho mejor. Alguien me dijo que estaba bien en la película pero yo le contesté que con un buen director no hay un mal actor. Cuando un director sabe lo que quiere, lo obtiene del actor, ya sea con dos palabras o con dos cachetadas. Por suerte con Ripstein me tocó con dos palabras... Los actores somos como huerfanitos que buscamos un papá al que tenerle confianza y que nos lleve de la mano. A un mal director le pierdes el respeto y tienes que ingeniártelas. Pero uno no se puede ver muy bien desde afuera. Y el resultado puede ser malo.

## Gabriel Retes



50 años, cineasta mexicano

**Cine mexicano.** Los cineastas mexicanos nos hemos dado cuenta de que la competencia es muy fuerte y de que cada vez se hacen mejores películas. Pero una industria se mide también por la cantidad de películas y, en ese sentido, el descenso ha sido espectacular. En los últimos años, la embestida de los distribuidores norteamericanos ha sido brutal. Han hecho salas y comprado otras que tradicionalmente exhibían cine mexicano. Todos están llenos de Schwarzenegger y Stallone. Pero los cineastas estamos pensando en otra manera

de hacer cine: elevar la calidad de las historias, la terminación, la fotografía. En los estudios Churubusco se instaló una tecnología de punta, al nivel de cualquier laboratorio de Los Angeles o Nueva York. Pero están para que los usen los norteamericanos que cada vez más vienen a hacer cine en México por la devaluación de la moneda. De España a México llega Almodóvar, Bigas Lunas y un colado. De las 94 películas que se hicieron en España el año pasado, a México llegarán cuatro. Tendremos suerte si llegan *Secretos y mentiras* o *Contra viento y marea*. Veo jodido el panorama.

**La Mostra.** Muestras como la de Lleida son importantísimas. El único defecto es que debería haber más periodistas españoles. Esta es una obra de locos y a los locos tengo por costumbre apoyarlos.

**Cine independiente.** El buen cine es universal. El cine latinoamericano está en el mismo nivel que el cine español. En ambos se nota que no tenemos dinero para efectos especiales, para volar quince carros. Tratamos de suplirlo contando historias humanas. Este cine no tiene nada que envidiarle a ningún cine europeo. Aun el cine independiente americano tiene los mismos problemas.

**Ripstein y yo (y Subiela).** Mi cine se diferencia del de Ripstein porque mi visión del mundo (ya que me considero autor) es diametralmente opuesta a la suya. Los dos manejamos un lenguaje cinematográfico culto. Ripstein todavía anda moviendo la cámara pero sabe ponerla cuando se necesita que solo estén los actores. Creo que somos igual de buenos. Incluso compartimos actores. Pero mi punto de vista es que el mundo sí tiene salida y el de él es que no. Yo salgo deprimido de las películas de Arturo. No creo que nadie salga deprimido de mi último cine. Sí del anterior. Yo ya transité por ese mundo de la violencia, de lo amargo, de las desilusiones, de las derrotas. A partir de *El bullo* me di cuenta de que yo ya no quería seguir hablando de perdedores. Creo que una de las constantes del cine latinoamericano es que habla de perdedores. Me gusta mucho Subiela por eso. Siempre me interesa mucho ver su última película porque sé que va a ser una película llena de optimismo, llena de ganas de vivir, sobre todo ahora que me enteré de que ya la vio cerca (la muerte). No quiero el cine de perdedores porque estamos cumpliendo cien años y una de las constantes del cine latinoamericano es que siempre perdemos.

## Ignasi Juliachs



37 años, crítico de Barcelona

**Crítica.** La crítica de Barcelona está dividida en sectas. Hay un grupo que está intentando usar un punto de vista muy teórico que hace que el análisis sea muy frío para el público. Hay otros que escriben para

un público culto medio y luego los que ya no son casi críticos y se dedican a informar o a contar anécdotas. Los teóricos se van a encontrar cada vez más en una isla y los del tercer grupo parecen destinados a triunfar. Yo estoy intentando reflotar una revista que hacíamos, pero los nuevos posibles editores quieren darle una orientación más comercial y superficial.

**Cine latinoamericano.** Me cuesta opinar sobre el cine latinoamericano porque vemos muy poco. Lo que veo, Ripstein aparte, me parece una especie de reserva espiritual, un cine preocupado por reflejar sentimientos, a veces sentimentaloides pero también romántico, y eso lo veo bien, por ejemplo en el cine argentino.

**Cine español.** El cine español está en una incógnita. El 95 fue muy bueno, pero algunos dicen que lo que funcionó fue *Belle époque* o *Loco de amor* por el Oscar o porque viene de Estados Unidos. En el 96 bajó la presencia del público. La euforia del 95 no se sostiene. Además Aznar intenta quitar las cuotas de pantalla. El cineasta que está trayendo aires nuevos es Julio Medem, que ha impactado mucho con *Tierra*. A mi modo de ver tiene un universo potentemente personal, con una gran dosis de narcisismo pero lo hace bien, hace un cine sugerente, un tanto surreal, plásticamente excepcional y que tiene valores oníricos y de cierta insinuación atávica. *Tierra* es una película muy importante.

**La Mostra.** La muestra del Lleida es caçulana (casera), no puedo decir más que bondades. Lleida es una ciudad muy acogedora y Juan Ferrer es una bellísima persona. Se come muy bien. Es más, hay una cierta obsesión por la comida. Pero me he sentido muy acogido. Tampoco voy a hablar mal... (risas).

## Lourdes Elizarrarás



37 años, actriz y guionista mexicana

**Cine gringo.** En general, el público recibe maravillosamente el cine que no viene de Estados Unidos. Acepta tal vez el fuera de foco porque la temática es más profunda. Estamos hartos del american way of life. No queremos más películas sobre policías, porque tu amigo no es policía.

**La Mostra.** Es muy rico estar en un festival con esta gente, y tener una convivencia real. Hay una gran cordialidad y amistad. Creo que tendríamos que hablar todos en castellano porque no entendemos catalán.

**Cine latinoamericano.** El cine latinoamericano ha mejorado su nivel técnico. Tenemos un estándar mundial muy aceptable. Pero es la temática la que nos hace estar en los festivales de todo el mundo. Deberíamos unirnos para poder asegurarle al exhibidor una provisión constante de material. Así se podrían ganar muchas salas comerciales. En España las

salas de versión original están llenas y son un buen espacio para nosotros. El objetivo final es lograr el contacto con el público.

**Cine y sociedad.** En Latinoamérica nos hemos liberado felizmente de la obligación de hablar de temáticas sociales. Lo social está también en cómo quiero a mi madre o a mi marido. Somos más universales porque hablamos de seres humanos. Si tengo que hablar de la mujer que me ayuda a hacer la limpieza en casa, tengo que hablar de ella como individuo, no como ejemplo del sistema. Estamos en la política todo el tiempo, pero no necesitamos hablar del gobierno y del sistema político. Si los gringos empezaran a hablar de su sistema social, imagínate lo que sería su cine. Terrible. Hay que hablar de los seres humanos.

## Eduardo Mignogna



*Cineasta argentino*

**Espectadores.** Los espectadores en España tienen menos prevenciones, son más ingenuos con respecto a lo que se debe hacer con una obra. Me fue mejor como director en Madrid que en Buenos Aires, donde solo se hablaba de los actores.

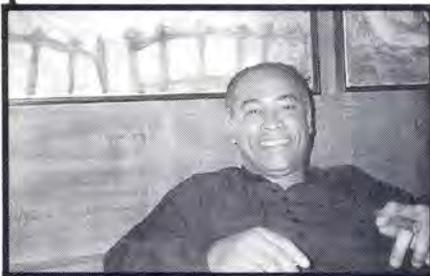
**Festivales.** Una vez fui al festival de Tashkent. Te pedían que presentaran tu película en un cine de barrio. Al otro día te decían si podías ir a presentar otra. Era a las nueve de la mañana, pero me pagaron veinte dólares. Al otro día había una cola de argentinos para presentar películas. Hubo tipos que presentaban tres películas por día.

El año pasado gané nueve premios en Pergamino, pero no fui, porque uno es un pretencioso. Pero esa gente es entrañable. Aquí vine porque era en España y me di cuenta de que acá uno se abuena.

**Cine argentino.** El cine argentino no está para otro proyecto que el del país. Sería un disparate pensar que puede haber propuestas que no estén destinadas a la cultura del país. Somos traductores de una realidad. El estadio previo a filmar refleja cómo somos los argentinos. Soy mal crítico y además me cuesta ver cine argentino. Al cine nacional le vendrían bien libros. Hasta que no irrumpen los plásticos u otras artes desde otro lugar, el cine está basado en los libros. Y en la Argentina hay una tradición literaria. Hubo grandes escritores. Me parece extraño que no se escriba mejor para el cine. Que no se escriban proyectos sensatos. El argentino es un buen narrador oral. No entiendo por qué no hay más narradores cinematográficos. Nosotros no debemos dar clases de cine porque no tenemos método. Todo lo que podemos decir se agota en una clase.

**Cine latinoamericano.** No hay un cine latinoamericano. Hay distintos cines en distintos países. Conozco realizadores con buenas intenciones y otros que se dedican a

## Rigoberto López



*49 años, cineasta cubano*

El título de *Yo soy del son a la salsa* tiene que ver con un sentido de identidad, de la identidad cubana y, por extensión, de todo el Caribe hispano. Yo vengo de un barrio popular y tengo el criterio de que en Cuba ser culto implica una comprensión, un entendimiento de la cultura popular. Es imposible hallar en Cuba una expresión de cultura artística en su más alto refinamiento que de una manera u otra no tenga alguna conexión con la cultura popular. El mundo nos conoce por esa cultura y la música le ha dado una identidad a la cubanía. Mi mundo sonoro desde chico ha sido ese, como el del resto de los cubanos. Tal vez por querer ser serio o grave, el cine cubano no ha incorporado esa música, sobre todo en el cine de ficción, aunque ha habido documentales sobre el tema. No soy una estrella del baile pero disfruto de él como todos los cubanos. La película cuenta en la superficie las peripecias de la música popular bailable cubana, desde los mengones que todavía tocan algunos viejitos hasta esta música actual que invade el mundo. Sin embargo, yo he sentido después de las proyecciones que se hicieron en Cuba que la película toca un sentido de cubanía que en parte tiene que ver con el hecho de que músicos cubanos que viven en la isla y músicos cubanos que viven en el exilio (y que son imprescindibles, como Celia Cruz y Cachao) estén juntos en la misma película, junto también con otros músicos de Puerto Rico, Nueva York (como el dominicano Johnny Pacheco). Eso le da un sentido de discurso integral, que concibe que la cultura cubana es una sola, que es indivisible y que está más allá de cualquier barrera política, de cualquier voluntarismo político, de cualquier cultura política. Esto revaloriza un sentimiento, ya no de la cultura cubana, sino de la cultura a secas. Yo creo que la cultura es esa forma de la vida que es capaz de trascender tarde o temprano cualquier marco. La espiritualidad de la gente está siempre subyacente en cualquier condición. En un momento de crisis de las ideologías en el mundo, para Cuba es importante un sentido de nación como ideología. En un mundo que tiende a homogeneizar y a

viajar a los festivales. A mi no me seduce perder una semana de mi vida para ir a tomar whisky. Pero los que van a los festivales se dan manija e inventan corrientes. Con la literatura latinoamericana pasa lo mismo. Hay algunos escritores y eso es todo.

**La Mostra.** El festival de Lleida parece una producción hecha para asombrar. Aquí todo pasa por los sentimientos. Vivimos impactados por lo emotivo que es el festival. Uno se siente persona y se revaloriza. Es muy raro que hagan un

estandarizar las culturas, la preservación de la identidad es fundamental. En el mundo McDonald's, hay que tener esas reservas. Por eso también *Yo soy del son a la salsa*.

Los políticos se reúnen en las cumbres y se habla de integración, pero en el plano de los hechos, esa integración se ha venido dando por episodios a través de la cultura popular. La película sugiere otro modo de ver la política cultural. Ver en Cuba a Celia Cruz, que no aparecía en las pantallas desde hace treinta años, diciendo que la salsa es cubana causa una impresión enorme y el público se lo agradece tremendamente. No podemos seguir practicando la cultura del avestruz, seguir esquematizando o manipulando la cultura.

Yo me siento, más que cubano, un caribeño, un latinoamericano total. Y eso parte de una concepción que yo tengo del mestizaje. Creo que los blancos de Latinoamérica no son tan blancos ni los negros son tan negros. En un proceso muy largo el blanco de América se ha ido ennegreciendo y el negro de América se ha ido blanqueando. Esa es la fuerza de la cultura latinoamericana. Los músicos de mi película son negros, pero su música está influida por rasgos blancos. En esos tipos que tocan el wawancó en la calle, con los cajones y las tumbas, hay melismas, como dicen los musicólogos, que vienen de raíces árabes a través de España. Pero yo no me imagino lo que sería América sin el negro. Esa africanía invisible se puede ver incluso en la Argentina.

Los músicos que aparecen en mi película son gente extremadamente civilizada, articulada, conceptual, que tiene un discurso sobre lo que está haciendo. Yo tengo un enorme respeto por esos músicos. A veces ha habido una concepción paternalista, irrespetuosa, que en el fondo no es más que una visión inculta. Cuando uno se para frente a uno de esos señores, que son unos caballeros e inspiran un gran respeto, uno se da cuenta de que no solo nacieron para músicos sino que saben muy bien lo que están haciendo musicalmente. Muchos de los músicos que aparecen en la película son figuras mundiales, ganan mucha plata, pero ninguno cobró un centavo. Todos colaboraron y se contentaban en saber que estaba el otro. Cuando esta gente te habla de los otros músicos, de Ismael Rivera, el gran ángel de la música popular de Puerto Rico, o de Benny Moré, te llega ese sentimiento de familiaridad, de integración, y te dices que es verdad que somos una sola nación y que ellos están ayudando a ese destino, nos están acercando. Mucha gente llora con esta película en Cuba, aunque no era mi intención, porque comprende eso mismo. Me parece importante que un documental, que siempre ha sido el hijo pobre del cine, produzca este efecto, desde La Habana hasta Lleida. ■

festival así para los latinoamericanos. Uno no es de acá sino de allá. Yo hice un lío bárbaro para conseguir el pasaporte italiano y cuando me lo dieron sentí que era argentino. Europa es distinto. Que estando acá revaloricen tu identidad, que quieran saber cosas tuyas es increíble, eso ayuda. No te cobran como el psicoanalista y te ayudan. ■

Entrevistas:  
Flavia de la Fuente y Quintín

por Tomás Abraham

El terror en la Argentina alteró sus conocidas características. Puede decirse que es un terror post caída del Muro de Berlín. También el lenguaje político correspondiente a este mismo terror introdujo sus variantes. Desde que la palabra "subversivo" hiciera girar alrededor suyo las justificaciones de los crímenes perpetrados por las fuerzas especiales, no hubo en el lenguaje político otra palabra ganzá que abriera todas las puertas del horror. Ahora ya la tenemos, todos la pronuncian: funcionarios, gobernantes, periodistas, gente como uno; todos la mencionamos con el mismo candor, la misma liviandad y rapidez con que se pronuncian los sobreentendidos: mafia.

Todos decimos mafia sin saber con precisión lo que quiere decir, decimos mafiosos como si dijéramos gánsters y no sabemos a ciencia cierta en qué consiste la novedad —si la tiene— de este fenómeno político/criminal.

Esto por una parte. Por otra parte también asistimos a un nuevo periodismo en el que la peligrosidad para los intereses dominantes no reside en su posición ideológica, porque no la tiene. Es un periodismo post caída del Muro, el del fin de las ideologías y el fin de la historia. No es un periodismo de ideales, utopías, o defensa de un grupo particular del poder. Transita entre distintas facciones, es nómade. Su pericia no es la del análisis —salvo en la participación de algún columnista con firma propia— sino la del develamiento de algún secreto. Es un periodismo de misterios, como se hablaba de novelas o películas de misterio. Su impacto depende de la magnitud de lo que se descubre, y del grado en que contiene los elementos privilegiados de todo misterio: sexo, fantasmas, traición y poder.

Como en todo ente comunicacional, se trata de un dispositivo periodístico que tiene sus directores, orientadores, y sus ejecutores. Estos últimos se dividen entre aquellos que están encargados de poner por escrito la misión encomendada y quienes deben aportar las imágenes que ilustran las notas. Para los estilos post caída del Muro de Berlín, las palabras y las frases se destinan a diagramar escenas. Las notas son dramas periodísticos en los que se descubre algún tesoro que muestra la espalda de un personaje notorio, el desván oscuro de una blanca residencia o el contenido de una alcancía oculta. El periodismo de misterios es, además, triunfalista; destaca las performances exuberantes de riquezas en bienes, récords en variadas competencias, cuerpos que entregan su brillo a las cámaras y toda la gama de placeres encarnados en los privilegiados por el ojo universal.

El nomadismo del periodismo de misterios hace que un mismo personaje pueda ser objeto de un retrato envidiable, y en otro momento ofrecer una pista que lo degrada sin miramientos. Es lo que ocurrió, para dar un ejemplo, el año pasado cuando volví de mis vacaciones y contaba a los lectores de *El Amante* lo que había encontrado al encender por primera vez mi televisor. Decía en marzo del 96 que los noticiosos me ofrecían las imágenes de una ex vedette recorriendo las calles de Santiago del Estero repartiendo juguetes y pequeños obsequios a los niños pobres. Mostraba así un retorno triunfal a nuestro país luego de un alejamiento obligado por las labores diplomáticas de su marido, político perteneciente a las entrañas del gobierno, versátil en sus actividades que lo llevaban a comandar los servicios de inteligencia por un tiempo y a ser



embajador en otro tiempo.

Un año después, las cosas cambian; estas imágenes reproducidas en televisores y revistas dieron ahora, en el periodismo de misterio, una tapa a todo color en la que muestran la caída del personaje político —separado de la vedette— interrogado por un cronista que

devela ciertos fetichismos sexuales que lo caracterizarían. El triunfador ha sido degradado, ¿por quién? ¿Por el medio comunicacional o por algún otro interesado? ¿Por qué? ¿Porque el deber del periodismo es decir la verdad cueste lo que cueste? ¿Y a quién le cuesta el costo del periodismo de misterio?

Tengo otro recuerdo. Había una vez la hija de un notorio ex ministro de Economía que decidió ser bella ya que no lo era. Se disfrazó con pieles de zorro y se hizo fotografiar mostrando hombros y piernas desnudas en aquella escenografía de almanaque. Gran tapa color nacía en un menemismo que todavía era feliz. Tiempo después la funcionaria tuvo un momento menos feliz por el que decidió esconder sus piernas, pero el periodismo de misterio necesitaba su adagio después de su allegretto, y envió a sus fotógrafos a esperarla en las puertas de su residencia, y lo que salió no fue ella, sino los hombres doberman que les pegaron y mordieron con saña. No la volvieron a molestar.

Tengo tantos recuerdos. Otro en el que un conocido sindicalista aparece en escena con sus viajes al Caribe, sus residencias y su amenaza a un cronista de que si seguía molestándolo terminaría en el Riachuelo, advertencia detectada por un pequeño grabador escondido. El cronista tuvo miedo, los jefes que lo empleaban no tanto, supieron contemporizar y olvidar en una semana la tapa.

Quiero decir que muchos periodistas son la carne de cañón del nuevo modo de la empresa comunicacional. Empresas periodísticas que ya no responden a una posición ideológica desde la cual disparan una verdad elegida y explícita, sino que constituyen un puente comercial desde el cual las fracciones del poder en pugna se denigran, atacan, denuncian y guerrear unas contra otras. No hay posición ideológica y sí estimulantes para mayores ventas. Y dadas las características mafiosas de los sectores en litigio, el precio que se paga puede ser el máximo.

El volver a rastrear diarios y revistas de hace un año me sugiere la siguiente idea: editar un diario en el que cada día se reproduzca, comente y realice un balance con las noticias principales del quehacer nacional sucedidas el mismo día del mismo mes del año que pasó. No tiene que ser un periódico extenso, bastan un par de páginas, el nombre no importa, puede llamarse *Cumpleaños* o *Hace un año* o cualquier otro nombre, o incluso puede agregarse como suplemento a un matutino de la actualidad. Con un periódico de estas características hubiéramos podido preguntarnos un año más tarde ¿*Quién le disparó a Fernando Solanas?*, por ejemplo, para citar un caso que fue enterrado por la memoria colectiva y comunicacional. Esta pregunta daría lugar a una nota con entrevistas, columnas de opinión, puesta a punto de expertos, cuestionario a responsables, y así todos los días con

acontecimientos que ya pasaron. Sería un boletín que disolvería toda vertiente de novedad, un suplemento de noticias viejas, un informativo antinoticias que mostraría el lado oculto de los medios de comunicación: su función —como diría Nietzsche— de inhibición activa, de operador de olvidos mediante la emergencia de lo nuevo.

Aprovechemos esta mención de un filósofo.

La palabra "mafia" remite a un modelo filosófico clásico, me refiero al platonismo. Hay un platonismo argentino que repite el esquema griego. En él hay un mundo invisible y otro visible. El invisible es el verdadero, el visible es el aparente. En el invisible residen las Ideas o Mafias, en el visible las copias o nosotros, los ciudadanos comunes y perecederos. Además existen los simulacros, que son las reproducciones en imagen y sonido de las copias, que si en el mundo griego podían estar representados por las estatuas de Praxíteles o los bajorrelieves y frescos de Fidias, en el nuestro son el producto de diarios, televisión, radio, el mundo de la noticia. El orden del simulacro se propone reproducir el mundo aparente haciéndose pasar por real. Por lo que el orden dual, que en realidad es tríplico, pasa por la mafia invisible, los ciudadanos aparentes y el simulacro informativo que dice transmitir las ideas originales cuando solo son su reproducción en segundo grado.

Las copias, o sea nosotros, somos seres duales. Por un lado participamos en alguna medida de la Verdad, pero por otro lado tenemos una costilla que nos degrada. Esta duplicidad es propia de todo platonismo, de un mundo dividido en dos en el que los seres aparentes más inquietos saben de su escisión.

En el universo de Platón, el ser humano que salía del mundo de las sombras y recorría el trayecto hacia la Idea invisible, se encandilaba; el rostro de la invisibilidad es un fognazo. Y el que permanecía en las sombras de su gruta sabía de la

incandescencia del afuera y de la pobreza del quedar adentro. Tenía la cobardía de la sombra y el artilugio de la resignación. No todos pueden estar destinados a la heroicidad del filósofo, decía Platón.

Cuando hay platonismo, la realidad pierde consistencia, el quehacer se hace aparente, las cosas se vuelven huecas y las palabras pierden sentido. El mundo de todos los días se ve degradado en nombre de un universo invisible e inalcanzable. En definitiva, es un mundo de miedo y humillación, con todos los ingredientes necesarios para la llegada del Déspota, ya sea del cielo o de la Tierra.

Hoy sabemos que el poder en la Argentina se ha vuelto platónico, nadie sabe quién lo ejerce, al menos en lo referente al máximo poder, el que decide sobre la vida y muerte de las personas.

Hay mafia cuando, una vez perpetrado, el crimen no abre el interrogante sobre quién fue sino para quién fue. Cuando esta última pregunta no tiene respuesta, agregamos a Platón el universo de Kafka, quien supo combinar la Ley con el Gran Secreto. Para Kafka la dimensión de la ley era el silencio; en sus relatos la ley no tiene Voz ni Rostro, pero siempre se sentencia y ejecuta en su nombre.

En esta especie de platonismo argentino también hay miedo y humillación. El crimen mafioso —aquel en el que tres instancias hacen intersección: los grandes negocios, la administración política y el crimen organizado— instaura la mentira en el espacio público. Cimenta la impostura colectiva, el acomodamiento generalizado. Porque vale una pregunta: ¿cómo vamos a digerir el asesinato del fotógrafo Cabezas? ¿Qué diremos dentro de un año, en el mismo mes y el mismo día? ¿Será una noticia vieja o su padecer se convertirá en un sacrificio que habrá salvado nuevas vidas? Da miedo decir la única verdad que puede decirse: que el asesinato de Cabezas tenga sentido depende de nosotros. ■

*...elegir una carrera es muy importante, pero dónde estudiarla es fundamental...*

**Abierta la inscripción ciclo 1997**

## **CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -**



**CENTRO  
DE INVESTIGACION  
CINEMATOGRAFICA**

Instituto Incorporado a la  
Enseñanza Oficial A-1178

Formación profesional en las áreas de:

**Dirección-Guión-Producción-Iluminación-Cámara-Montaje-Sonido**

- **Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.**
- **Prácticas constantes en video y fílmico 16-35 mm.**

- **Premiada Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"**
- **Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12º Festival Internacional de Cine"**

*Estudiá con el aval de una institución que te otorga título oficial*

**Informes e inscripción:**

**Zapata 366 (alt. Cabildo 300) 553-3473 / 553-5120**

30 AÑOS  
DE ROCK NACIONAL

**Documental realizado por Eduardo Berti, Daniel García Moreno y Josi García Moreno, con guión y dirección periodística de Eduardo Berti (canal Volver).**

*En homenaje a la edición del primer simple de Los Beatniks (aquel mítico grupo integrado por Moris y Pajarito Zaguri) en 1966, se organizó el año pasado en el Centro Municipal de Exposiciones la muestra "Rock nacional, 30 años". Los responsables (Rodolfo García y Pipó Lernoud, con la producción general de Carlos Ohanian) contrataron al equipo del programa Rocanrol (Eduardo Berti, Daniel y Josi García Moreno) para que realizaran tres videos en los que se da cuenta de las tres primeras décadas del rock argentino. La versión completa de este material fue emitida por el canal de cable Volver. Hay que estar atento a las repeticiones porque el acontecimiento realmente vale la pena.*

Los comienzos casi siempre son duros y, si se trata del rock, hasta es mejor que así sea. No por nada el éxito de *Tango feroz* se debió a su habilidad para inventar una paradoja a la medida de los deseos del público juvenil. El maquiavelismo publicitario de la película pasaba por sugerir que en los orígenes, en una época de gran conciencia política y demandas de cambio social, los jóvenes rebeldes peleaban por las mismas cosas que en este fin de siglo pospolítico. A primera vista, las intenciones de Piñeyro pueden parecer loables: que los rockeros noventistas, que deben soportar la culpa de haber nacido demasiado tarde y crecido con la Rock & Pop y los canales musicales de cable, no sientan complejo de inferioridad frente a la pureza de los pioneros. Por eso, el film les garantiza que no todo tiempo pasado fue peor apelando al último vestigio político de la conciencia rockera, el de identificar a la policía con el sistema. La estrategia no puede ser más brillante: hacer que los espectadores adolescentes creen

que todas las generaciones han enfrentado o padecido al mismo enemigo común: *la Cana*, una institución dedicada a interrumpir recitales, buscar droga entre los asistentes, detener a pelilargos, frustrar polvos en la vía pública y reprimir manifestaciones de estudiantes universitarios (eso sí, todos de la FUA, sin carteles de agrupaciones políticas y con un único referente revolucionario: el Che Guevara, una imagen que en los 90 se hizo popular a través de las remeras). Al no haber otros indicios del contexto social en que aparece el rock nacional, el film termina en las vísperas del regreso de Perú del exilio sin que aparezca siquiera una imagen de Evita o una pintada "Luche y vuelve". El beneficio de semejante reconstrucción de época es que la Policía (con mayúsculas) queda convertida en una especie de encarnación del Mal que ejerce una violencia descentrada propia de los comics posmodernos. Fabricando un paisaje social abstracto, donde la presencia exterior de un clima de efervescencia no remite al reclamo juvenil de hacer política, Piñeyro se asegura la posibilidad de recortar del contexto a la figura del músico de rock y postularla como paradigma excluyente del inconformismo. Tanguito encarna la fantasía adolescente del tipo indomable —una figura que aparece nuevamente en *Caballos salvajes*—, del que está dispuesto a morir antes que venderse, mezclada con la mística rockera del que experimenta el camino del exceso para llegar a una sabiduría que no va más allá de la destrucción de la identidad. Por cualquiera de estas dos vías se llega sin escalas al martirio, el camino más corto para convertirse en un mito del rock. Como Sid Vicious —el bajista de los Sex Pistols muerto por sobredosis de heroína—, todo lo que sabía hacer Tanguito era morir. Mientras tanto, sus compañeros de generación —según el film— se venden por un plato de lentejas.

Durante la primera hora del documental *30 años de rock nacional*, emitido por el canal de cable Volver, se pone en juego una imagen de los comienzos que contrasta fuertemente con la que hizo masiva *Tango feroz*.

Aparece Miguel Cantilo —hoy— diciendo que a fines de los 60 y principios de los 70 la libertad que proponía el rock era una válvula de escape a lo que significaba vivir en dictaduras. A sus palabras les siguen imágenes de la dictadura de Onganía acompañadas por el tema de los Beatles "Yo soy la morsa". El testimonio de Cantilo se completa con los de Oscar Moro y Pomo, que confirman que a los rockeros de entonces los detenían para averiguación de antecedentes, no por tenencia de drogas. Litto Nebbia desmitifica la leyenda de La Cueva diciendo que la cerraron porque estaba en un lugar concheto y los vecinos se quejaban. Gabriela sostiene que hacia 1972 —el año en que muere Tanguito— "el rock y los guerrilleros estaban en la misma bolsa". Daniel Melero argumenta que fue el Spinetta de Artaud el que plasmó en una poética la idea de la muerte que circulaba en ese momento. Pero ninguna de estas opiniones alcanzaría para que el documental se opusiera suficientemente a la construcción de la leyenda de Tanguito —el pionero incorruptible— si no fuera por el consenso inicial para considerar a Sandro como el primer rockero que cantó en castellano. Nito Mestre y Cantilo sugieren que el olvido de este dato se debe a que era un transgresor que aparecía por televisión.

No es casual el tono opositor a la leyenda de Tanguito que tiene el documental de Berti y los García Moreno. Es en parte la venganza de los pioneros que se habían opuesto a venderle a Piñeyro los derechos de sus canciones (como Litto Nebbia) o que simplemente se negaron a colaborar con una película que iba a dejar mal parada a su generación (como Pipó Lernoud), un gesto digno, por el que se arriesgaron a no ganar todo el dinero que podrían haber ganado al no formar parte de un proyecto que traicionaba el sentido de una época (sobre todo, teniendo en cuenta que en 1993 se hacen reediciones en CD de los discos fundacionales del rock nacional). Es fácil decir que una película puede construir una fábula cualquiera sobre un personaje real sin guardar ningún parecido con los hechos o que es inevitable que cuando se cuenta la leyenda sobre alguien se resigna la verdad sobre su

vida y su entorno, pero aunque sin esa coartada el cine no podría defender su condición de ficción pura, tampoco por eso se debe esperar que el mundo no reclame justicia cinematográfica. No se puede pedir que quien ha ocupado la escena pública para defender ciertos valores contraculturales se quede tranquilo cuando se ve reflejado en la pantalla como un traidor, un vendido o un conformista simplemente porque el cine tiene derecho a tergiversar la historia con el único reparo de resguardar los verdaderos nombres de los personajes. Si el problema no tiene solución es nada menos que porque ambas cosas son ciertas.

Tampoco es curioso que los pioneros quieran defender una imagen *bohemia* de sí mismos en aquella época que contraste con la imagen oficial del rockero *reventado* que se impuso después y que *Tango feroz* adoptó para su protagonista. Spinetta, por un lado, y Moro, por el otro, se ocupan de recordar como lo mejor de aquellos tiempos idos las noches interminables tomando café con leche y charlando hasta cualquier hora. Era en ese ambiente —que podían encontrarlo en un bar o en la casa de los propios padres— donde componían esas míticas canciones que hoy son historia, según dicen.

Lo que a esta altura se ha vuelto un aporte insuperable es la reflexión sobre la cultura y la estética del rock. Esta tendencia —que caracterizó a algunas revistas llamémoslas "alternativas", como *Caín* en los 80 y *Aparato Ruido* en los 90, entre otras, con un antecedente indiscutible en cierta época gloriosa del *Expreso imaginario*— ha bajado hoy por hoy hasta el nivel de divulgación de los suplementos juveniles de algunos diarios. El documental —realizado por el mismo equipo del programa *Rocanrol*— es un claro ejemplo de este triunfo periodístico, a la vez que una puesta en escena de sus límites. En algún sentido, es muy valioso interpretar las propuestas de solistas y grupos de rock como verdaderas *poéticas* e inscribirlas dentro de tendencias culturales más amplias, a diferencia de lo que hicieron tradicionalmente revistas especializadas como *Pelo* o *Rock & Pop* —más acotadas al dato, la

anécdota, el reportaje-fetiché, las fotos y los posters— o *El Musiquero*, que se ocupa del rock como un género estrictamente musical. Pero tampoco es un bien en sí mismo sobrevalorar los datos de manera inversa y convertir cualquier hecho fortuito multiplicado por tres en un fenómeno cultural. Este es el problema del último tramo del documental. A medida que se acerca al presente, el material pierde fuerza explicativa por la falta de un hilo conductor. El acercamiento entre el rock y el fútbol se explica con un único

ejemplo: la devoción de Maradona por el tema "Mi enfermedad". La aparición en la década del 90 de las bandas conocidas como "sónicas" (Martes Menta, Babasónicas, Los brujos, entre otras) —apadrinadas por Soda Stéreo— está presentada como un fenómeno equivalente al de las bandas llamadas "modernas" (Suéter, Los Abuelos de la Nada), que en la década del 80 fueron apoyadas por Charly García, como si el paralelismo fuera en sí mismo una forma de explicación (solo la palabra

inteligente de Melero echa un poco de luz sobre la estética de los grupos "sónicos", al decir que "en vez de revisar el rock, revisan lo que el rock despreció"). Se intercala el ítem "Las mujeres en el rock" como si se tratara del tema de una monografía, para luego decir simplemente que las más populares son Fabiana Cantilo e Hilda Lizarazu y que las dos fueron cantantes de Los Twist. El apuro por llegar al final abierto y optimista ("cada vez hay más bandas de rock") se interrumpe nuevamente con la

intervención de Melero y el documental recupera el tono crítico y reflexivo que domina las primeras dos horas: "a mediados de los 80 se empieza a cerrar el reglamento del rockero. Yo creo que hoy podría haber un manual para ser rockero o se podría estudiar como una carrera más. Antes era una preocupación para cualquier familia tener un hijo rockero. Ahora un padre puede estar más tranquilo que si es profesional. Sabe que por ahí, de última, le sale... ¡Fito Paez!" ■

Silvia Schwarzböck

## LIBROS

### CUENTOS DE CINE

**Selección y prólogo de Sergio Renán, con testimonios y relatos de Homero Alsina Thevenet, Roberto Arlt, María Luisa Bemberg, Edgardo Cozarinsky, Julio Cortázar, Leonardo Favio y otros. Ediciones Extra Alfaguara, 296 pp.**



El primer problema que presenta esta antología heterogénea de textos que tienen al cine argentino como eje central (pero no excluyente), seleccionada y prólogada por Sergio Renán, comienza con el confuso título aglutinador: *Cuentos de cine*. Bueno, cuentos, lo que se dice cuentos, encontramos cinco: el desopilante de Fontanarrosa sobre un perro actor, el ya demasiado conocido *Queremos tanto a Glenda* de Julio

Cortázar, otro de inspiración cortazariana del crítico Jorge Carnevale, uno autobiográfico de Edgardo Cozarinsky y otro muy curioso de Horacio Quiroga. El resto de los veintitantos textos que los componen son, en su mayoría, testimonios o relatos de diversos personajes (actores, actrices, directores) relacionados más con el cine que con la literatura. Varios de ellos no van más allá de lo correctamente periodístico. El segundo problema es el prólogo de Sergio Renán (realizador y actor, devenido antologista convocado por la editorial), donde nos aclara las intenciones del libro: celebrar los cien años de cine argentino "a través de la reunión de un conjunto de cuentos cuyo tema fuera el cine, y de testimonios y reflexiones de los protagonistas de la cinematografía argentina de todos los tiempos como el mejor modo de que esta actividad se contara a sí misma". Abriendo el paraguas, en un ejercicio de frenar críticas como esta, justifica sus elecciones: "En el caso de los textos literarios, el criterio para su inclusión fue que el cine apareciera como tema, escenario o referencia importante del relato. Eso explica la ausencia de algunos escritores fundamentales en cuyas obras no hemos hallado textos que reunieran esas condiciones". Luego se disculpa de que en algún caso el cuento de un gran escritor no esté a la altura de sus obras más conocidas, pero como dicho cuento habla de cine, entonces se lo incluyó. Un criterio, cuanto menos,

curioso. Exagerando un poco, es como hacer una antología de cuentos que tengan como escenario, eje o tema al colectivo o al zaguán. No importa entonces que unos pocos buenos textos desarrollen bien la idea; lo importante es que en ellos se hable de zaguanes y colectivos y se celebre su existencia. Como si esto fuera poco, las disculpas no se acaban allí. También explica la total ausencia de narradores jóvenes con este extraño sofisma: "Sucede que en la obra de estos escritores la presencia del cine es casi una constante; y ante la imposibilidad física de incluir un conjunto representativo, no nos pareció justo optar solo por uno o dos de ellos". Criterio tan caprichoso como el de priorizar la temática y no la calidad. Refiriéndose a los testimonios nos dice: "su selección se basó en la calidad narrativa o anecdótica". Entonces, ¿cómo es? ¿La calidad narrativa que no es prioritaria para el caso de los textos literarios sí lo es en el caso de lo testimonial? En cuanto a ausencias de relatos o anécdotas de conocidos protagonistas de buena parte de la historia de nuestro cine, vuelve a justificarse alegando la escasa conservación de archivos, en el caso de reportajes a gente ya fallecida, y en el de varios de los que aún están vivos e incluso en actividad (y da algunos nombres) porque según parece sus muchas actividades impidieron obtener los testimonios correspondientes. Esto es realmente insólito y provoca un poco de vergüenza

ajena. Es como el caso de los estudiantes vagonetas que justifican frente al profesor el no haber entregado un trabajo de investigación porque la biblioteca de la esquina estaba cerrada el domingo. A esta altura del prólogo uno tiene la sensación de que el libro se hizo a las apuradas, sin muchas ganas y por compromiso. Como si la celebración señalada en las intenciones editoriales se hubiera hecho en un McDonald's. Es cierto que muchos archivos de instituciones oficiales se han perdido, pero para algo existen las hemerotecas, las casas de los coleccionistas, los críticos literarios y los realizadores de buena memoria y archivos profusos y hasta Internet. Si uno se fija, va a hallar solo dos o tres testimonios inéditos, varios levantados de libros que son de amplio conocimiento de quienes están interesados en el tema: *Reportaje al cine argentino*, las memorias de Nini Marshall o Mecha Ortiz, *La fábrica lloraba de noche*, *El cine de Armando Bó*, entre otros. El resto de los textos que están dentro del género periodístico ya habían aparecido en diversos diarios y revistas. Bueno, a riesgo de enojarme con el libro, puedo decir que muy pocos son prácticamente desconocidos y algunas anécdotas (caso Bó, Sarli y el desnudo) fueron comentadas no solo en varios medios sino que pertenecen al imaginario anecdótico de varias generaciones de cinéfilos y no cinéfilos. Entonces, si sumamos capricho en la selección

literaria (en la que se destacan por lejos Cozarinsky, Castillo, Arlt, Cortázar —aunque el cuento no es de los mejores— y el capítulo primero de *El beso de la mujer araña*, de Puig), anecdótico conocido y ausencias notorias, el resultado es un libro desprolijo y con cierto aire de oportunismo. No estoy diciendo que quienes hayan aportado sus testimonios o los escritores incluidos sean unos estafadores. Hay piezas brillantes como las

aguafuertes de Arlt, que son literatura y de la buena; lo mismo podría decirse del artículo de Abelardo Castillo que relaciona a Poe con Chaplin o el excelente testimonio de Calki sobre las tribulaciones de un crítico, titulado *Un enemigo del cine nacional*, otros relatos cálidos o humorísticos como el recuerdo de Antin del primer Cortázar, o la anécdota de Alsina Thevenet y Marlene Dietrich, pero la suma de las

partes no hacen el todo. Las justificaciones parecen ocultar la premura con que el libro fue realizado y no ayudan a disfrutar de la lectura. Un esfuerzo editorial tendría que ser eso: un esfuerzo. Mucho hay que rescatar del olvido o redescubrir alrededor de nuestro cine. Y el amor (al cine o a lo que sea) exige sacrificios. Una buena muestra hubiera sido un trabajo hecho con seriedad, profundidad en la búsqueda y

en la selección del material. Porque la alegría por compartir o hacer conocer un universo no se refleja en la concreción del proyecto, que huele a refrito y a cumpleaños desganado. Más allá de unas cuantas páginas felices que se leen mucho mejor en los libros originales de donde fueron levantadas. La historia de nuestro cine se merecía un homenaje mejor. ■

Alejandro Ricagno

## VIDEO

### EL PROCESO DE JUANA DE ARCO

**Le procès de Jeanne D'Arc, Francia, 1962, dirigida por Robert Bresson, con Florence Carrez, Jean-Claude Fournau, Roger Honorat. (Yesterday)**

Juana de Arco es el personaje religioso que, después de Cristo, más veces fue llevado a la pantalla por directores interesados en la temática religiosa con muy distintos puntos de vista, desde Cecil B. De Mille hasta Rossellini y, por supuesto, Carl Theodor Dreyer. Su película *La pasión de Juana de Arco* (1928) es la más prestigiosa de todas las versiones, aun siendo superada por otras obras maestras del director. Con Dreyer es con quien más se relaciona el film de Bresson en una primera lectura. Ambos se basan exclusivamente en el proceso a Juana de Arco y se remiten a los textos originales. Pero mientras que la condición de film mudo hace que Dreyer experimente y narre su film por medio de primeros planos, en Bresson predominan los planos medios que le dan más aire y libertad para realizar el montaje. La austeridad común a ambas obras lleva a distintos resultados. En Dreyer el uso de los primeros planos termina por convertir a la película en lo opuesto a lo que se planteaba en un principio. En Bresson, en cambio, la austeridad se mantiene hasta el final sin forzar nunca la puesta en pos de una experimentación visual, fluyendo así la

narración con mayor naturalidad. Bresson evita las escenas de gran dramatismo, no hay obispos malvados, ni actitudes violentas en los personajes. Lo que en realidad no hay es dramatismo teatral, ya que las actuaciones casi no son tales. A pesar de transcurrir solo en dos o tres escenarios, *El proceso de Juana de Arco* es sin duda una obra cinematográfica, ya que crea un espacio que solo le pertenece al cine. Un ejemplo de esto es la forma en que Bresson filma el juicio. Por ejemplo, al personaje de Isambart lo ubica en el lugar de lo que sería la "cuarta pared"; con este pequeño detalle elimina la teatralidad y la pereza visual de un juicio filmado. La Juana de Arco de Bresson guarda finalmente similitud con la versión de 1993 dirigida por Jacques Rivette, en lo que se refiere a la modernidad del personaje. Las preguntas que le realizan en el juicio y que ella responde con total lucidez y rapidez la hacen aparecer como en un estado de gracia. Se podría decir que quizás (o también) se trate de una sensibilidad fuera de su época, adelantada o simplemente desfasada de ella. Ambos films también comparten algo importante: no muestran a Juana como una campesina simple, sino como una joven inteligente, con deseo de libertad, que tenía "la voluntad de creer", que tuvo miedo de ser reducida a cenizas pero mantuvo sus ideas hasta el final. Bresson no da respuestas sobre Juana pero la filma con la misma férrea convicción que muestra el personaje. ■

Santiago García

### LAS MANOS DE ORLAC

**Mad Love, EE.UU., 1935, dirigida por Karl Freund, con Peter Lorre, Colin Clive, Frances Drake y Ted Healey. (Epoca)**

Karl Freund era en 1935 un robusto y reciente director con glorioso pasado de fotógrafo. Provenía de Alemania, donde había dejado colaboraciones históricas en films de Lang, Murnau, Dupont y Ruttmann, entre otros. Poco antes la Universal había enriquecido su panteón monstruoso con *La momia* (1932) —su debut como realizador—, donde reafirmaba la suprema estilización visual que había demostrado en Hollywood al fotografiar al *Drácula* de Tod Browning (1930). Como director reincidente, Freund echó mano a la archiconocida historia de *Las manos de Orlac*, un guignol de Maurice Renard que ya había sido filmada con crispación por Robert Wiene en Alemania (con Conrad Veidt de protagonista). Con un considerable apoyo de producción en la MGM, Freund aceptó el desafío de ser aun más macabro. Y tomando como epicentro al crápulo Peter Lorre —en su primera película americana— se dispuso a contar su historia, que luego produjo varias y desvaídas remakes. Lorre es un famoso cirujano, el Dr. Gogol, que salva las manos del igualmente conocido pianista Orlac (Colin Clive, que en ese mismo año también fue cirujano en *La novia de Frankenstein*, nada menos) y se enamora de su esposa. Le injerta al músico las no menos hábiles de un preso

condenado a muerte, experto en el lanzamiento de cuchillos... y este comienza a manifestar algunos efectos secundarios. En una recordada polémica, Pauline Kaël intentó demostrar que tanto la iluminación de *Las manos de Orlac* (a cargo de Gregg Toland) como el maquillaje que convierte en una máscara oriental la cara de Lorre — inclusive una cacatúa delatora que pulula por la gótica mansión del Dr. Gogol— prefiguran parte del repertorio visual de *El ciudadano*. Puede ser, aunque en el primer Welles no hay rastros del show gozosamente decadente dispuesto por Freund; este era un consumado manierista (cf. cómo fotografió *La dama de las camelias* de Cukor, en el mismo año de *Las manos de Orlac*), Orson sería un barroco salvaje.

Uno diría que la película es bizarra si el término no sirviera hoy para demasiadas cosas. Coqueteando con lo grotesco, despierta el horror festivo del espectador ante el derroche de maldad del Gogol en paralelo al drama de Orlac. Tomando de prestado —y en forma consciente— numerosos elementos de la iconografía expresionista, Freund evita sin embargo los lujos visuales de *La momia*, subordinándose al seguimiento estilizado de las tropelías de Gogol en el intento de consumación de su amor desenfrenado. Lo que lleva, de última, a una inquietante danza de la muerte en torno a Peter Lorre, que con ojos lacrimosos implora que lo amen mientras trama su obra maestra del terror. ■

Eduardo A. Russo

**EL RUISEÑOR  
Y EL CUERVO**

**The Climax, EE.UU., 1944, dirigida por George Waggner, con Boris Karloff, Gale Sondergaard, Suzanna Foster, Turhan Bey y Thomas Gomez. (Epoca)**

El Dr. Hohner está loco de amor necrofilico por su estrangulada esposa pero no se rehusaría a revivirlo en otra con sus mismas características. El hombre —especialista en gargantas, más precisamente, médico de sopranos— supo enloquecer de celos por la difunta; estaba celoso de una voz que no tuvo más remedio que apagar a mano. Vive en su mansión, adorando el cuerpo embalsamado de su finada mujer, asistido por una altiva ama de llaves (la siempre imponente Gale Sondergaard), y posee la cara de Boris Karloff. Hohner conoce a Angela (Suzanna Foster), bonita cantante que con sus gorgoritos enamora a toda Viena en una opereta interminable. La atiende por una breve molestia y no puede evitar hipnotizarla. El dominio de Hohner se extiende en el tiempo y el espacio, agigantado por la sombra de la muerta. George Waggner, un año después de la notable *El*

*hombre lobo*, se desplaza en *El ruiseñor y el cuervo* de su excepcional inclinación por el claroscuro y las atmósferas tenebrosas, para ofrecer un *thriller* donde la intriga y lo macabro se juegan en un cromatismo intenso.

Dominado por su gusto por el teatro y la ópera, se convirtió también en productor de este film atípico, filmado en el Technicolor más artificioso y restallante, aquel que para la época se usaba en películas de ambientación histórica o sobre el mundo del espectáculo. Aquí parece particularmente adecuado en los pasajes —algo extensos— en que la Foster despliega sus facultades vocales en diversos escenarios. Pero también (y aquí la profunda originalidad de *El ruiseñor y el cuervo*) cobra sentido en los momentos en que el torvo Boris domina la escena. En el flashback que revive el crimen del Dr. Hohner —víctima de un destino que lo lleva (algo común en Karloff) a la perversidad—, o en las secuencias en que deambula por su santuario ultraterreno. En esos instantes, el film anticipa en dos décadas y de modo asombroso a la iconografía y paleta de un Roger Corman. Por otra parte, no es aventurado afirmar que los logros de *El ruiseñor y el cuervo* son mayores que los de su casi gemela —y celebrada— *El fantasma de la ópera* (Arthur Lubin, 1943), de

la que parece por momentos una variante más intensa, algo así como una respuesta mucho más negra dentro del festival de colores que en ambos casos florece en la pantalla. ■

Eduardo A. Russo

**SARGENTO BILKO**

**Sgt. Bilko, EE.UU., 1996, dirigida por Jonathan Lynn, con Steve Martin, Dan Aykroyd y Genne Headly. (AVH)**

El origen de esta película es una serie de televisión de fines de la década del 50, llamada *The Phil Silvers Show (You'll Never Get Rich)*. Nunca la vi pero las guías especializadas se refieren a ella en forma muy elogiosa y mencionan el hecho de que era una de las primeras series de la época en utilizar actores negros. La película no va a conmover la historia del cine pero permite suponer que aquel programa de televisión debe haber sido muy jugoso. La acción se desarrolla en Fort Baxter, un no muy importante destacamento militar en Kansas, débilmente conducido por el coronel Hall (Dan Aykroyd) pero cuyo elemento más distintivo es el sargento Bilko (Steve Martin),

un truhán que comanda el taller mecánico de la base pero que en realidad lo utiliza como garito para realizar todo tipo de estafas. *Sgt. Bilko* representa lo mejor que puede ofrecer hoy un género que viene en picada: la comedia americana de segunda línea, un tipo de películas que se basa en un humor más bien televisivo pero realizado con un profesionalismo y una solvencia inobjetable (un ejemplo de épocas mejores sería *Mi cielo azul*, de Herbert Ross). Lo notable es que resulta inimaginable que una comedia equivalente sea filmada en la Argentina: uno no puede dejar de ver con asombro cómo una película ligerísima muestra a los militares como seres insólitamente ineptos, como el personaje de Aykroyd, o patanes que siempre se salen con la suya, como el descontrolado fullero que interpreta Martin. El colmo llega cuando se desliza que el pelotón del sargento Bilko, que ruega por razones obvias participar en los ejercicios que se van a desarrollar en el desierto, cerca de Las Vegas, ha logrado eludir la convocatoria a la guerra de Irak por métodos ilegales. Un cartel cierra la película: "Agradecemos la falta total de colaboración del ejército de los EE.UU.". ■

Gustavo Noriega

**LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS**

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Amor por accidente	R. Benjamin	LK-Tel		6		5		
Años rebeldes	R. Polizzi	Magic World				5		6
Big Night, el condimento del amor	S. Tucci/C. Scott	AVH	7	7			4	7
Buscando el crimen	W. Anderson	LK-Tel			7			6
Camino hacia la libertad	P. Yates	LK-Tel		6			4	
El agente secreto	C. Hampton	Gativideo			4	3		3
El insoportable	B. Stiller	LK-Tel						8
El proceso de Juan de Arco	R. Bresson	Yesterday	10	10			8	10
El profesor chiflado	T. Shadyac	AVH						2
El pueblo de los malditos	J. Carpenter	AVH	8		6	8	5	8
Eva Perón	J. C. Desanzo	Transeuropa	7	7	6	7	6	7
Fenómeno	J. Turteltaub	Gativideo						2
Fled, corre por tu vida	K. Hooks	AVH						1
Las dos caras del dinero	A. Davis	Gativideo						6
Nunca hay una última vez	B. Balaban	AVH					5	
Reacción en cadena	A. Davis	Gativideo						1
Si estas paredes hablaran	Cher/N. Savoca	AVH		7	7	5		
Un hombre entre sombras	J. Gray	AVH						6
Vidas cruzadas	S. Penn	Gativideo	7	5		8	3	8
Sargento Bilko	J. Lynn	AVH			7			8

por Jorge García

**Ritos de muerte** (*Jack Be Nimble*), 1993, dirigida por Garth Maxwell, con Alexis Arquette y Sarah Smuts-Kennedy.

Uno de los géneros en los que de manera más palpable se nota la falta de relación entre lo cuantitativo y lo cualitativo es el de terror. Por eso es bienvenida esta película neocelandesa —no estrenada comercialmente pero editada en video— que, sin plantear una renovación estructural dentro del género, tiene un guiño inteligente y una puesta que acentúa los climas enfermizos y opresivos sin caer en excesos gratuitos. Un film interesante y atractivo.  
VCC 20, 29/3, 2 hs.

**El maquinista de la General** (*The General*), 1927, dirigida por Buster Keaton, con Buster Keaton y Marion Mack.

Uno de los fenómenos más inexplicables de la historia de la crítica cinematográfica es el tardío reconocimiento del genio de Buster Keaton. La modernidad de su estilo

narrativo se ve con claridad en este film, uno de los más perfectos de su filmografía y uno de los títulos esenciales del cine mudo. Como yapa, el canal 5 de Cablevisión exhibirá el sábado 29 a las 20 hs. *El colegial*, otra de las obras importantes del gran Buster.

VCC 31, 5/3, 14 hs.; 6/3, 24 hs.; 7/3, 12 hs.

**Hombres de mar** (*The Long Voyage Home*), 1940, dirigida por John Ford, con John Wayne y Thomas Mitchell.

La cantidad de obras maestras que realizó John Ford en el terreno del western hace a veces olvidar sus magníficos logros en otros géneros. En este caso, adaptando varios relatos cortos de Eugene O'Neill, logra un retrato cálido y melancólico de la vida de un grupo de marineros, sus pequeñas alegrías y tristezas y su camaradería, que no siempre logra mitigar la soledad. Una obra maestra.  
VCC 31, 1/3, 22.30 hs.; 2/3, 2.30 hs.; 3/3, 9 y 18 hs.; 5/3, 4 hs.; 7/3, 16 hs.

**Ardiente paciencia**, 1983, dirigida por Antonio Skármeta, con Oscar Castro y Roberto Parada.

Es muy probable que la casi totalidad de las personas que se deshacen en elogios para con *El cartero* no hayan visto esta primera versión dirigida por el chileno Antonio Skármeta, también autor del relato original. Hay que decir que esta película chiquita y sin pretensiones no es inferior a su prestigiosa remake y que además la interpretación que hace de Neruda el actor Roberto Parada es mucho más ajustada que la de Philippe Noiret en el mismo papel.  
VCC 31, 2/3, 22 y 1 hs.

**Los 39 escalones** (*The 39 Steps*), 1935, dirigida por Alfred Hitchcock, con Robert Donat y Madeleine Carroll.

Si bien los títulos fundamentales de la carrera de Alfred Hitchcock hay que buscarlos en su período norteamericano, varias de sus películas inglesas son también notables. En su lograda fusión

de humor y suspenso, *Los 39 escalones* es el mejor film de esa etapa y ya aparecen en él todas las obsesiones temáticas del realizador. Una auténtica joyita.

VCC 31, 5/3, 6 y 12 hs.; 6/3, 22 hs.; 7/3, 4 y 18 hs.

**El ciudadano Cohn** (*Citizen Cohn*), 1992, dirigida por Frank Pierson, con James Woods y Joe Don Baker.

Roy Cohn, brazo derecho del senador McCarthy yace en la cama de un hospital muriéndose de sida y recuerda su meteórico ascenso y posterior caída. Este film hecho para el cable es un fascinante retrato de una personalidad contradictoria y siniestra (Cohn era gay y judío pero antisemita y homofóbico) y cuenta con una formidable actuación de James Woods en el rol protagónico.  
Space, 24/3, 22 y 1.30 hs.

**La música del azar** (*The Music of Chance*), 1993, dirigida por Philip Haas, con James Spader y Mandy Patinkin.

Luego de varios trabajos en el terreno del documental, Philip Haas realizó su primer largometraje adaptando una novela de Paul Auster. Como no leí el original, desconozco el grado de fidelidad del realizador hacia el escritor, pero el film —inédito en nuestro país—, más allá de cierta tentación alegórica, es un relato ambiguo y desdramatizado de logrado clima, bastante a contrapelo del cine americano que vemos habitualmente.  
HBO, 20/3, 8 hs.; 23/3, 17 hs.

**El show debe seguir** (*All That Jazz*), 1979, dirigida por Bob Fosse, con Roy Scheider y Jessica Lange.

Bob Fosse ha sido dentro del cine musical un imaginativo bailarín y coreógrafo, pero sus incursiones como realizador —casi todas notablemente sobrevaloradas— han distado mucho de ser felices. Aquí intenta una especie de film autobiográfico que si bien tiene algún número musical logrado, satura con su sobredosis de

## PEPE CARVALHO

He sostenido en diversas oportunidades que considero a Adolfo Aristarain uno de los mejores —si no el mejor— narradores cinematográficos de la historia del cine nacional. Admirador casi incondicional (a diferencia de casi la totalidad de los realizadores argentinos) del cine norteamericano clásico, supo trasladar a sus relatos las mejores virtudes de ese cine sin perder por ello la esencia local de sus personajes. Podría pensarse a partir de esta afirmación que estamos en presencia de un artesano competente, pero siguiendo con atención su obra se pueden detectar en ella no solo rasgos estilísticos comunes sino obsesiones temáticas afines que lo colocan en un nivel mucho más cercano al del autor cinematográfico. Algunos de sus films están entre los mejores de la historia del cine argentino y podrían colocarse sin problemas

en cualquier antología que exceda los límites de nuestro país. Tras la realización de *Últimos días de la víctima* —para mí su mejor película— Aristarain estuvo cerca de dos años en España, donde dirigió para la Televisión Española *Las aventuras de Pepe Carvalho*, una serie en ocho capítulos realizada en diversos escenarios naturales, basada en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y que tenía como protagonista al citado personaje, un detective escéptico y desconfiado que se ve envuelto casi por azar en los casos más insólitos. Aquí, como ocurre con toda adaptación literaria, se han suscitado reacciones diversas sobre todo entre los admiradores del novelista, quienes acusaron a Aristarain de traicionar la obra del escritor. El mismo Vázquez Montalbán en alguna declaración no se mostraba demasiado conforme con lo realizado por el director. Como no he leído la obra de

Montalbán no puedo referirme al grado de fidelidad de Aristarain hacia sus personajes, pero lo concreto es que los ocho episodios muestran varias de las mejores virtudes narrativas del director (algunos son sencillamente excelentes). En ellos Aristarain no solo trabajó sobre el suspenso sino que a varios les adosó otros elementos —humor, costumbrismo, absurdo— aunque sin abandonar casi nunca el tono "negro" de los relatos, tan caro al realizador. Cuando hace algunos años se proyectaron estos capítulos en la televisión abierta, fueron exhibidos considerablemente mutilados. No habrá que desaprovechar ahora esta oportunidad de apreciar la versión integral de esta excelente serie que ofrecerá el canal Uniseries los viernes de marzo a las 22.20 hs., con repetición en la madrugada del sábado a las 2.30 hs. ■

Jorge García

narcisismo, autocomplacencia y Fellini mal digerido.  
**Cinemax, 8/3, 17.45 hs.; 11/3, 1.45 hs., 13/3, 15.45 hs.; 21/3, 19.45 hs.**

**El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*), 1960, dirigida por Michael Powell, con Carl Boehm y Moira Shearer.

La carrera del talentoso Michael Powell es una de las más extrañas de la historia del cine y *Peeping Tom*, un bizarro relato sobre un psicópata que filma a sus víctimas mientras las asesina, se ha convertido en un auténtico paradigma del film de culto. Una película que propone varios niveles de lectura y sobre todo una profunda reflexión sobre el rol del espectador como voyeur. Un auténtico *must*.  
**CV 5, 13/3, 13 y 19 hs.**

**Nido de ratas** (*On the Waterfront*), 1954, dirigida por Elia Kazan, con Marlon Brando y Eva Marie Saint.

Es tan innegable el talento de Elia Kazan para la dirección de actores y el manejo de los crescendos dramáticos en

### D. W. GRIFFITH: EL GRAN PIONERO

Si hay una figura en la historia del cine a la que se le puede otorgar la categoría de "inventor" del lenguaje cinematográfico, esta es la de David Wark Griffith. Y no tanto porque haya sido el descubridor de distintos elementos de ese lenguaje (flashbacks, primer plano, plano general, montaje paralelo, iluminación artificial, etc.) ya que varios de ellos fueron empleados por otros realizadores antes que él, sino porque Griffith fue el primero en utilizarlos de una manera sistemática y creativa. Tras sus comienzos como actor teatral, se acercó al mundo del cine de la mano de otro gran precursor: Edwin S. Porter. A cargo de la Biograph desde 1908 hasta 1913, dirigió personalmente la casi totalidad de los films de esa compañía (alrededor de 450 cortos). Separado de la Biograph, fundó su propia productora, comenzando a partir de 1914 el período más fecundo de su carrera, que se extenderá por una década. Al

hablar de la obra de Griffith entre 1908 y 1924 no se puede soslayar el nombre de Billy Bitzer, su cameraman durante toda esa etapa, con quien mantuvo una de las relaciones artísticas más fructíferas de la historia del cine. A partir de la separación de Bitzer, la carrera de Griffith entrará en un cono de sombras del que ya no se recuperará. En la etapa sonora, DWG solo realizará dos películas, abandonando el cine en 1931. El canal 5 de Cablevisión, en un ciclo dedicado al cine mudo, proyectará los sábados de marzo a las 18 hs. cuatro películas de David Griffith que están entre lo fundamental de su filmografía (para que este ciclo fuera completísimo solo faltaría la exhibición de *Pimpollos rotos*, de 1919, extraordinario melodrama intimista del director). Los films a exhibirse son: el sábado 1º, *El nacimiento de una nación* (1915), una de sus primeras grandes producciones, que más allá de los reparos ideológicos que se le puedan hacer, mantiene, a 82 años de su

realización, una sorprendente modernidad. El 8 irá *Intolerancia* (1916), su film más ambicioso, donde interrelaciona cuatro historias ambientadas en distintas épocas, que tiene pasajes absolutamente geniales y, como la anterior, es uno de los grandes hits del cine mudo. El 15 veremos *Corazones del mundo* (1918), un melodrama que transcurre en Europa durante la Primera Guerra, que no está a la altura de los dos films anteriores, pero tiene grandes momentos. Finalmente, el sábado 22 se exhibirá *Huérfanas de la tormenta* (1922), otro formidable melodrama ambientado en los años de la Revolución Francesa, con las hermanas Lillian y Dorothy Gish en los roles de las sufrientes heroínas. Recomiendo no dejar pasar esta oportunidad de ver cuatro películas esenciales de uno de los realizadores fundamentales no solo del cine mudo sino también de la historia del cine. ■

Jorge García

## CURSO INTENSIVO DE CINE Y VIDEO

**\*Realización \*Guion \*Lenguaje Cinematográfico**  
**\*Edición \*Análisis del Cine de los Maestros**

**Duración: 4 meses No se requieren conocimientos técnicos previos**



**INFORMES E INSCRIPCIÓN: GUILLERMO RAVASCHINO (Graduado INCAA/Crítico)**  
**583-2352 805-7186**

# HISTORIA

TODO ES

**CASI 30 AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL**

**VIAMONTE 773 - 3º PISO - (1053) BUENOS AIRES - TEL. 322-4703/4803/4903**

## DULCES ASESINOS

En la historia del cine existen varios casos de directores que han filmado una sola película. En ocasiones ello les ha alcanzado para cimentarse un reconocimiento generalizado (Charles Laughton, un actor popular, con *La noche del cazador*, 1955) o convertir a su film en objeto de culto para sectores críticos y cinéfilos (Herk Harvey, un realizador independiente de Kansas, con *El carnaval de las almas*, 1962), para citar solo dos ejemplos representativos. Pero es una verdadera sorpresa cuando esa única obra —por otra parte también notoriamente un film de culto— proviene de alguien que hasta el momento de esa realización no tenía casi nada que ver con el cine, ni siquiera a nivel de espectador. Este es el caso de *Los asesinos de la luna de miel*, la única película dirigida por Leonard Kastle, un músico norteamericano no demasiado conocido y autor de varias óperas, un género de escasa popularidad en nuestros días. El hecho fue que Warren Steibe, un productor de la NBC TV que habitualmente financiaba las óperas de Kastle, quería producir una película para la que disponía de 150 mil dólares. La historia elegida fue la de un caso real ocurrido en los Estados Unidos algunos años antes: el de

los múltiples asesinatos cometidos por Ray Fernández, un embaucador que seducía a mujeres a través del *Correo del corazón* prometiéndoles casamiento, pero a las que terminaba abandonando luego de sacarles dinero, y Martha Beck, una enfermera sexualmente frustrada por su gordura, que entra en relación con Ray por medio del citado correo, enamorándose de él de manera posesiva; sus celos serán el elemento desencadenante de la serie de asesinatos que sobrevendrán. Kastle se puso a investigar en la historia y le interesó tanto que no solo decidió dirigir la película sino también escribir el guión poniendo una sola condición: que se le permitiera filmar las escenas en orden cronológico. Por supuesto que una proposición tan poco ortodoxa podría resultar sorprendente pero no lo será tanto si se tiene en cuenta que Kastle declara solemnemente que la mayor influencia en su film era la de Héctor Berlioz, un músico sin gran repercusión en su momento pero que, a pesar de ello, continuó trabajando incansablemente en su obra. Lo cierto es que *Los asesinos de la luna de miel* —más allá de poner en cuestión varios principios básicos de la realización cinematográfica— es una obra sorprendente, que desafía muchos de los esquemas

tradicionales. Narrada con un estilo casi documental (la película está filmada en los lugares donde ocurrieron los hechos) en riguroso blanco y negro —el iluminador Oliver Wood, también un debutante de 24 años, utilizó únicamente luz natural sin ningún tipo de refuerzo—, el film trata de evitar cualquier atisbo de romanticismo en la descripción de una relación en la que detrás de sus costados sórdidos y patológicos se filtra una trágica historia de amor. También en su afán de no estetizar las situaciones Kastle muestra los asesinatos en su duración "real", marcando en su verdadera dimensión lo difícil que es matar a una persona (algo similar ocurría en la escena del asesinato de *No matarás* de Kieslowski). Pero además *Los asesinos de la luna de miel* propone una lúcida mirada sobre aspectos de la sociedad norteamericana como el matriarcado —claramente palpable en el dominio que Martha ejerce sobre Ray en su relación—, el puritanismo, que lleva a la frustración sexual, y también, en otro plano, el miedo a la soledad de vastos sectores femeninos de esa sociedad. Hay una vuelta de tuerca de la realidad que supera cualquier ficción: cuando Ray Fernández estaba detenido esperando su condena, recibió centenares de

miles de cartas de mujeres que solicitaban sus servicios para cuando saliera. *Los asesinos de la luna de miel* —cuya exhibición por Film & Arts es un acontecimiento, ya que es una película casi invisible desde su estreno hace 25 años— es una de esas raras obras capaces de provocar una sensación ambivalente de rechazo y compasión por sus desdichados protagonistas y a la vez aparecía en su momento como un film irrepetible y cerrado en sí mismo. Sin embargo, el talentoso mexicano Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego arremetieron con una nueva versión adaptándola a la sociedad mexicana. El resultado es *Profundo carmesí*, uno de los films más logrados de la dupla y también uno de los estrenos más esperados de este año. Pero esa será otra historia y de ella hablaremos cuando corresponda.

**Los asesinos de la luna de miel** (*The Honeymoon Killers*), 1970, dirigida por Leonard Kastle, con Shirley Stoler, Tony Lobianco y Mary Jane Higby. Film & Arts, 10/3, 22 hs.; 11/3, 6 y 14 hs.; 20/3, 0.30 hs.; 21/3, 8.30 y 16.30 hs.; 29/3, 23.30 hs.; 30/3, 7.30 y 15.30 hs. ■

Jorge García

muchos momentos de sus películas como la dudosa ética que transmite en varias de ellas. En este potente relato sobre la corrupción sindical en los muelles neoyorquinos, aparecen ambos rasgos, ya que la fuerza del relato se ve empañada por una infame justificación de la delación, una metodología que Kazan supo utilizar en los nefastos años del macartismo. **Cinemax, 18/3, 20.15 hs.; 22/3, 17 hs.; 26/3, 12 hs.; 30/3, 1.30 hs.**

**Los delincuentes** (*Thieves Like Us*), 1974, dirigida por Robert Altman, con Keith Carradine y Shelley Duvall.

Es sabido que Robert Altman es uno de los cineastas que más polémicas provoca entre críticos y cinéfilos. Esta remake de *Los amantes de la noche*, la ópera prima de Nicholas Ray, contrasta notablemente en estilo con aquella, ya que al romanticismo de Ray, Altman le opone un irónico

distanciamiento. La precisa caracterización de época (los años de la Depresión) y un notable uso de la banda de sonido en off ayudan a que este film sea en una de las mejores obras del realizador. **Cinecanal, 6/3, 23.40 hs.; 12/3, 10.05 hs.; 17/3, 7.20 hs.; 21/3, 3.35 hs.**

**Tres contra todos** (*The Talk of the Town*), 1942, dirigida por George Stevens, con Cary Grant y Jean Arthur.

Cuando se habla de los grandes maestros de la comedia norteamericana casi nunca aparece el nombre de George Stevens. Sin embargo, este estupendo film, donde un fugitivo de la Justicia se refugia en casa de un abogado y su esposa, bastaría para colocarlo en aquella privilegiada galería. El ritmo sin desmayos, la inteligencia de sus diálogos y un reparto extraordinario hacen de esta película uno de los grandes clásicos del género. **CV 5, 3/3, 13 y 19 hs.**

**Lola Montes**, 1955, dirigida por Max Ophuls, con Martine Carol y Peter Ustinov.

El estilo refinado y barroco de Max Ophuls llega a su apogeo en su última película. Estructurado en flashbacks, el film narra la progresiva decadencia de su heroína, que de ex amante de importantes hombres públicos ha pasado a ser actriz en un circo de segunda categoría. Esperemos que se exhiba la copia que tenía Canal 2, que respetaba la duración y formato originales (la utilización del scope es extraordinaria) de esta obra maestra. **CV 5, 21/3, 11 y 16 hs.**

**El audaz** (*The Hustler*), dirigida por Robert Rossen, con Paul Newman y Piper Laurie.

La obra de Robert Rossen —uno de los más conspicuos representantes de la llamada "generación perdida" del cine norteamericano— aún no ha recibido el reconocimiento que se merece. *El audaz*, un

elegíaco relato sobre perdedores que transitan sus frustraciones entre bares y mesas de juego, es tal vez su obra maestra y en ella Paul Newman, y sobre todo Piper Laurie, interpretan los papeles de su vida. Una gran película. **CV 5, 24/3, 11 y 16 hs.**

**Noches sin lunas ni soles**, 1984, dirigida por José Martínez Suárez, con Alberto de Mendoza y Luisina Brando.

Más allá de lo desperejo de su obra, este film de José Martínez Suárez bastaría para hacerle un lugar en la historia del cine nacional. Excelente adaptación de la novela de Rubén Tizziani, la tensión del relato, su sostenido ritmo y una excelente dirección de actores —en particular de Mendoza y Lautaro Murúa— convierten sin dificultades a esta película en uno de los tres o cuatro mejores policiales del cine argentino. **Volver, 28/3, 22 hs. ■**

# PELICULAS PARA VER EN MARZO

<b>Sábado</b>	<i>El blanco móvil</i> (J. Smight) <b>Cinemax, 10.30 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Río Bravo</i> (H. Hawks) <b>VCC 31, 16.30 hs.</b>
<b>1</b>	<i>Mona Lisa</i> (N. Jordan) <b>Film &amp; Arts, 0.30 hs.</b>	<b>17</b>	<i>Las zapatillas rojas</i> (M. Powell y E. Pressburger) <b>Film &amp; Arts, 23.30 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Sed de mal</i> (O. Welles) <b>VCC 31, 8 y 14 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>Cacería en el autocine</i> (P. Bogdanovich) <b>Space, 18.30 hs.</b>
<b>2</b>	<i>Un día en Nueva York</i> (S. Donen) <b>TNT, 17 hs.</b>	<b>18</b>	<i>Una cabaña en el cielo</i> (V. Minnelli) <b>VCC 31, 24 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>El terror de las chicas</i> (J. Lewis) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>El suplicio de una madre</i> (M. Curtiz) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>
<b>3</b>	<i>La diligencia</i> (J. Ford) <b>VCC 31, 16 hs.</b>	<b>19</b>	<i>Los inadaptados</i> (J. Huston) <b>VCC 31, 18 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Vitaminas para el amor</i> (H. Hawks) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>El criminal</i> (J. Losey) <b>Film &amp; Arts, 12 hs.</b>
<b>4</b>	<i>Amor sin barreras</i> (R. Wise) <b>TNT, 18.10 hs.</b>	<b>20</b>	<i>Tener y no tener</i> (H. Hawks) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>Asesinos S. A.</i> (A. J. Pakula) <b>CV 30, 11.15 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Scarface</i> (B. De Palma) <b>USA-Network, 17 hs.</b>
<b>5</b>	<i>La sospecha</i> (A. Hitchcock) <b>TNT, 16 hs.</b>	<b>21</b>	<i>Extraña pareja</i> (G. Saks) <b>CV 30, 20.05 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Decepción</i> (R. Rossen) <b>HBO, 18.15 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>El ocaso de los cheyennes</i> (J. Ford) <b>Space, 16.30 hs.</b>
<b>6</b>	<i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) <b>CV 30, 19.50 hs.</b>	<b>22</b>	<i>Nosferatu</i> (F. W. Murnau) <b>CV 5, 20 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>Los optimistas</i> (A. Simmons) <b>CV 5, 11 y 16 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>Hannah y sus hermanas</i> (W. Allen) <b>Cinemax, 15 hs.</b>
<b>7</b>	<i>La princesa que quería vivir</i> (W. Wyler) <b>Space, 16.30 hs.</b>	<b>23</b>	<i>El espectáculo más grande del mundo</i> (H. Hathaway) <b>CV 30, 19.20 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>El pibe</i> (C. Chaplin) <b>CV 5, 20 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Gilda</i> (C. Vidor) <b>Cinemax, 17.45 hs.</b>
<b>8</b>	<i>El diablo dijo no</i> (E. Lubitsch) <b>VCC 31, 22 y 2 hs.</b>	<b>24</b>	<i>La ciudad y los perros</i> (F. Lombardi) <b>CV 5, 22 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>¡Qué bello es vivir!</i> (F. Capra) <b>VCC 31, 11 y 17.30 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>El pelotón</i> (K. Douglas) <b>Cinecanal, 13.20 hs.</b>
<b>9</b>	<i>El ciudadano</i> (O. Welles) <b>TNT, 17 hs.</b>	<b>25</b>	<i>Broadway Danny Rose</i> (W. Allen) <b>Cinemax, 19.40 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>La mala semilla</i> (M. LeRoy) <b>VCC 31, 6, 12 y 24 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>Cálmate, dulce Carlota</i> (R. Aldrich) <b>VCC 31, 18 hs.</b>
<b>10</b>	<i>Mientras duerme Nueva York</i> (F. Lang) <b>CV 5, 16 hs.</b>	<b>26</b>	<i>Reencuentro</i> (L. Kasdan) <b>Space, 23.45 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Gloria</i> (J. Cassavetes) <b>Cinemax, 18 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>El mensajero del amor</i> (J. Losey) <b>Film &amp; Arts, 9.30 y 17.30 hs.</b>
<b>11</b>	<i>Gallipoli</i> (P. Weir) <b>VCC 20, 23.45 hs.</b>	<b>27</b>	<i>Fin de semana salvaje</i> (J. Demme) <b>VCC 20, 22 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>El padre de la novia</i> (V. Minnelli) <b>TNT, 9 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Sr. y Sra. Bridge</i> (J. Ivory) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>
<b>12</b>	<i>El hombre que sabía demasiado</i> (A. Hitchcock) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b>	<b>28</b>	<i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) <b>VCC 31, 18 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Destinos cruzados</i> (G. Cukor) <b>TNT, 9 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>Espías</i> (F. Lang) <b>CV 5, 18 hs.</b>
<b>13</b>	<i>Barrio chino</i> (R. Polanski) <b>VCC 20, 1.15 hs.</b>	<b>29</b>	<i>Amanecer</i> (F. W. Murnau) <b>VCC 31, 22 y 2 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) <b>CV 5, 11 y 16 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>Zelig</i> (W. Allen) <b>Space, 19.15 hs.</b>
<b>14</b>	<i>El capitán Blood</i> (M. Curtiz) <b>VCC 31, 14 hs.</b>	<b>30</b>	<i>Bird</i> (C. Eastwood) <b>VCC 20, 23.45 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>Línea Rojo 7000</i> (H. Hawks) <b>CV 30, 18 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>Sweet Charity</i> (B. Fosse) <b>USA-Network, 17 hs.</b>
<b>15</b>	<i>La pasión de Juana de Arco</i> (C. T. Dreyer) <b>VCC 31, 22 y 2 hs.</b>	<b>31</b>	<i>Lo que no fue</i> (D. Lean) <b>VCC 31, 6, 12 y 24 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Amo París</i> (S. Donen) <b>CV 30, 18 hs.</b>		
<b>16</b>	<i>Tiempos violentos</i> (Q. Tarantino) <b>HBO, 22 hs.</b>		

Recomendaciones especiales,  
comentadas en la página 60.

## MENU DE CINE EN TV

## AGENDA

**Leopoldo Lugones**  
**Festival de cine sueco (II). Clásicos de Bergman, Sjöberg y Widerberg. 28/2:**  
*Karin, reina adolescente* (1954) de Alf Sjöberg y *Secretos de mujeres* (1952) de Ingmar Bergman. **1/3: Noche de circo** (1953) de I. Bergman. **2/3: La flauta mágica** (1974) de I. Bergman. **3/3: La querida** (1962) de Vilgot Sjöman y *Una lección de amor* (1954) de I. Bergman. **4/3: El pecado sueco** (1968) de Bo Widerberg y *Confesión de pecadores* (1955) de I. Bergman. **5/3: Amar** (1964) de Jörn Donner y *Ni hablar de esas mujeres* (1964) de I. Bergman. **6/3: El fuego** (1965) de V. Sjöman y *Los*

*estimulantes* (1967) de I. Bergman, V. Sjöman, Gustaf Molander, J. Donner y otros.

**Cine gaúcho (2º Porto Alegre en Buenos Aires). Del 7 al 9 de marzo.**  
**Brecht y el cine. Del 10 al 13 de marzo.**  
**Una cita con Jeanne Moreau. Del 14 al 24 de marzo.**  
**Semana de cine portugués. Del 25 al 31 de marzo.**

**Cursos de iniciación al video organizados por La Videoteca Buenos Aires del Centro Cultural**

**Gral. San Martín y el Museo de Cine Pablo C. Ducrós Hicken. Los cursos se llevarán a cabo en el trimestre comprendido entre abril y junio, según el siguiente diagrama: realización y producción (curso integral), narrativa audiovisual, diseño de sonido y musicalización, iluminación y cámara, análisis del discurso audiovisual, realización, producción y guión de iniciación. Informes e inscripción en Sarmiento 1551, 2º piso, telefax: 374-1251/59, internos 270 y 275, en el horario de 12 a 18 hs. (de lunes a viernes). ■**



### ¿Qué pasó con la cultura argentina durante la dictadura?

El cineasta Andrés Di Tella (*Montoneros, Macedonio Fernández, The Garden of Forking Paths, Desaparición forzada de personas*) se planteó el interrogante y su manera de darle respuesta fue realizar *Prohibido*, un film sorprendente y revelador que abunda en material inédito. Producida por la Secretaría de Cultura de la Nación y producción ejecutiva de Patagonik Film Group, la película se estrena el próximo 27 de marzo.

### Cursos de Eduardo A. Russo

**Tendencias actuales en la teoría y el análisis del film**  
**Explorando 2 géneros: Cine de terror y ciencia ficción**

Vacantes limitadas

Solicitar entrevista al 824-2480

## ACTUACION

**Principiantes y avanzados**

**Improvisación y texto**

**CYNTHIA BENZION**

© 855-4103

Las películas que no conseguís



**PICCADILLY**  
**VIDEOTECA**

CINE • ARTÉ • DE • AUTOR • FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

**1er. Festival Internacional de Cine y Video**  
**Sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe**  
**20 al 23 de marzo de 1997 - Buenos Aires - Argentina**

# DerHumALC

**Organizado por: Fundación Sergio Karakachoff, Asociación Abuelas de Plaza de Mayo e Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad de La Plata.**

Los interesados deben comunicarse con: Fundación Sergio Karakachoff  
 Libertad 145, 1er. Piso, 1012 Capital Federal, Buenos Aires, Argentina - Teléfono: (541) 384-8561 / 382-0218 - Telefax: (541) 382-0794



**Xª MUESTRA**  
**DE CINE**  
**INTERNACIONAL**

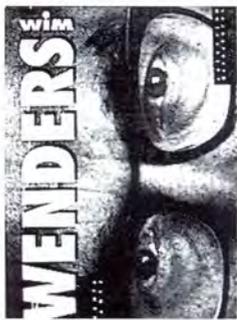
MAR DEL PLATA / ARGENTINA / MARZO '97

**Del 10 al 16 de marzo**  
**en el Teatro Auditorium**

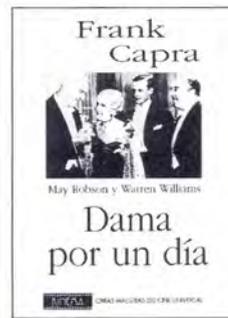
**Auspicio de la Subsecretaría**  
**de Cultura de la**  
**Provincia de Buenos Aires**

# 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 un cheque a la orden de Ediciones Tatanka S.A. y recibí el primer número de tu suscripción con el regalo

- 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

UN FILM DE ANDRES DI TELLA

# PROFIBIDO



CULTURA  
DE LA NACION

CON LA PRODUCCION  
EJECUTIVA DE PATAGONIK  
FILM GROUP

PRODUCIDO POR LA  
SECRETARIA DE CULTURA  
DE LA NACION