

Año 6 N° 61 Marzo de 1997 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE C I N E

La guerra de las galaxias

Dossier

El paciente inglés

Claroscuro

El precio de la libertad

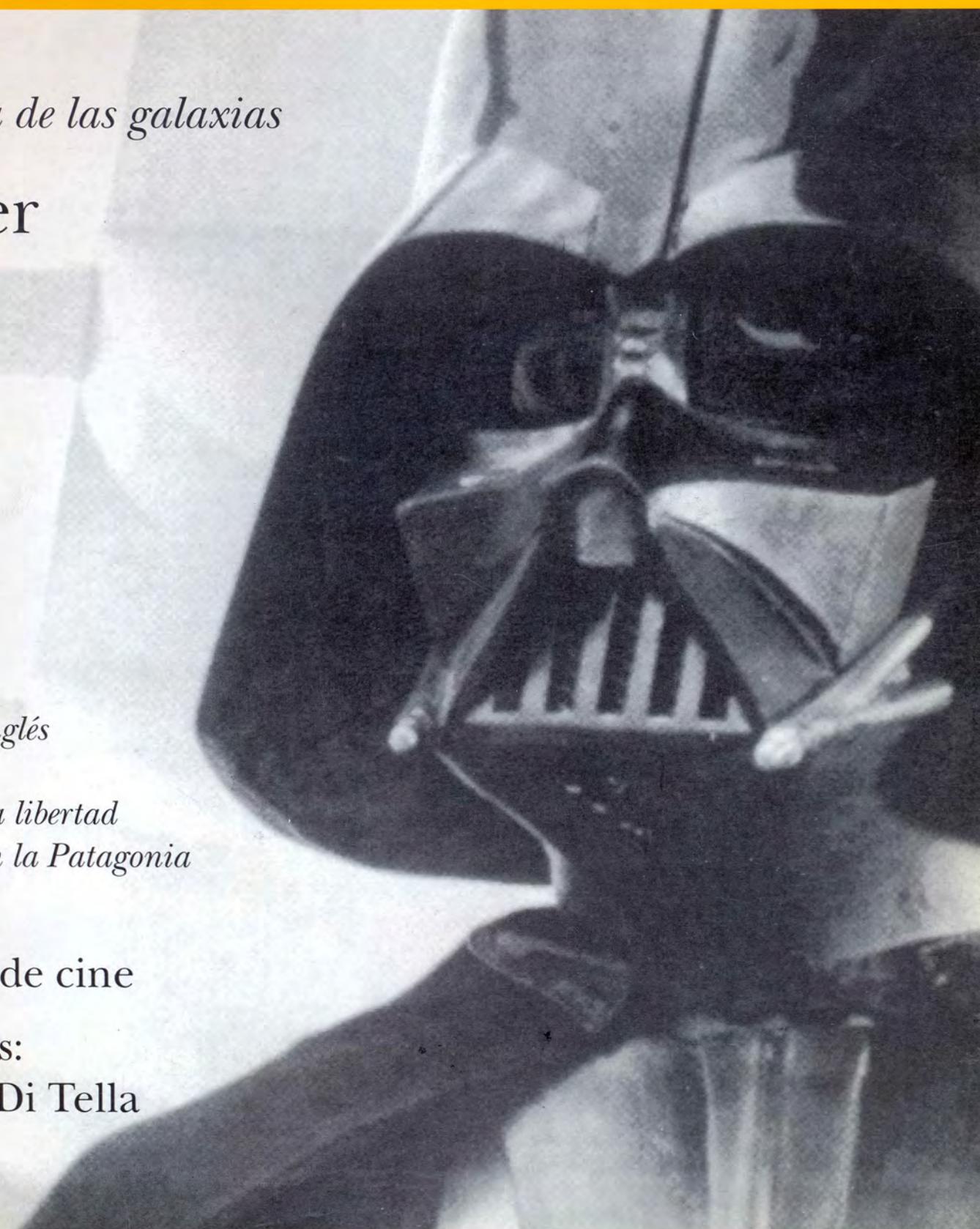
Fantasmas en la Patagonia

Especial:

La crítica de cine

Entrevistas:

Fogwill / Di Tella



Casablanca



"Two people... hill of beans... crazy world".

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:

Nos interesa lo que hacemos. No solo en el obvio sentido de que queremos hacer las cosas lo mejor posible. Queremos saber qué significa ser crítico de cine, qué lugar ocupa el crítico en la sociedad, si está en vías de desaparición como los osos panda o las ballenas, si es un mero parásito, si está condenado a la publicidad encubierta o, si se enfrenta con ese destino, a sufrir la marginación y el desprecio. Les dedicamos a estas cuestiones un informe especial que incluye, entre otras notas, dos reportajes realizados en Mar del Plata en ocasión del Festival. Uno, al enviado de la mítica *Cahiers du cinéma*, el joven Emmanuel Burdeau, y el otro, a uno de los más interesantes personajes que pasó por Mar del Plata pero que quizá no recibió la atención que merecía: el crítico italiano Lino Micciché.

Conversando con ellos, escuchando lo que otros críticos han escrito sobre nuestra profesión y tratando de hacer nuestro propio aporte, hemos intentado una aproximación a la más antipática de las profesiones (después del referato al que también le hemos hincado el diente).

A falta de buenas películas estrenadas, una trilogía filmada hace veinte años por un joven George Lucas constituye la novedad más importante del mes. *La guerra de las galaxias* tiene, en nuestra redacción, representantes de los más dispares sentimientos: desde la adhesión incondicional hasta la más profunda indiferencia, pasando por el odio y cierto amable desconcerto. Reunidos a discutir sus méritos o deméritos, nos descubrimos planteando hipótesis más o menos arriesgadas acerca de la importancia que la saga tuvo para la evolución posterior del cine. Formulamos estas hipótesis con un pequeño desarrollo para que algún investigador de más jinetas que nosotros se haga cargo y las ponga a prueba. Esta nota se enmarca dentro de un dossier que incluye, además, un análisis detallado a cargo de uno de sus defensores y una amarga reflexión sobre la influencia perniciosa que la saga habría tenido sobre una nueva generación de espectadores a cargo de uno de sus atacantes.

El cine argentino, que el año anterior tanto ruido hizo y tan pocas nueces trajo, todavía no apareció en 1997. Como un anticipo de lo que vendrá el próximo mes, tuvimos oportunidad de ver una edición incompleta de *Prohibido*, el documental de Andrés Di Tella auspiciado por la Secretaría de Cultura, que muestra los avatares de la cultura durante los oscuros años del Proceso. El material nos permitió tener una base para entrevistar al documentalista. Con buenas razones, los directores no son muy afectos a mostrar su trabajo cuando está en estado de borrador. Agradecemos la generosidad de Andrés y realizaremos la crítica del film cuando podamos ver la versión final. Eso será el mes que viene, que es cuando nos volveremos a encontrar.

Hasta entonces.

Los directores

SUMARIO

Estrenos

<i>El paciente inglés (I)</i>	2
<i>El paciente inglés (II)</i>	4
<i>El precio de la libertad</i>	6
<i>Clarooscuro</i>	7
<i>Fantasmas en la Patagonia</i>	8

Dossier <i>La guerra de las galaxias</i>	10
Análisis de la saga	11
Oposición	15
9 hipótesis a corroborar	16

Entrevista a Fogwill	22
<i>Crumb</i>	24
Entrevista a Andrés Di Tella	27

Especial: la crítica de cine	30
Introducción	31
Nota de Quintín	32
Entrevista a Emmanuel Burdeau	34
Entrevista a Lino Micciché	37

Correo	41
Entrevista a Michel Chion	44
Muestra del CIEVYC	46
Diario de Valdez	48
El AmanTV	50
William K. Everson	53

Guía del amante

Internet	54
Láser	55
Libros	56
Video	58
Cine en TV	60
Agenda	64

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

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

Colaboraron en este número: Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Diego Brodersen, Jorge Bernárdez, Diego Rottman, Elisa Munao, Tino y Norma Postel.

Lord Darth Vader: Haydée Thompson

Obi Wan Kenobi: Nené Díaz Colodrero

Espadas láser: Marta González

Corresponsal extranjero en otra galaxia:

Gustavo J. Castagna

C3PO: Gustavo Requena Johnson

La Fuerza: Norma Postel

Corrección: Gabriela Leía Ventureira, una princesa

Meritorio de corrección: Jorge García, el lado oscuro de *El Amante*.

Diagramación y composición: Carlos Skywalker Almar

Tipea: Arturito

Diseño: Fernando Han Solo Santamarina

Imprenta: Impresora Americana, los Chewbacca de la impresión. Lavardén 163

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

Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cia S. A. Moreno 794 9º piso. Capital

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



El paciente inglés

The English Patient

EE.UU., 1997, 158'

Dirección: Anthony Minghella

Producción: Saul Zaentz

Guión: Anthony Minghella sobre la novela de Michael Ondaatje

Fotografía: John Seale

Música: Gabriel Yared

Montaje: Walter Murch

Intérpretes: Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, Naveen Andrews, Colin Firth, Julian Wadham, Jürgen Prochnow.

El desierto de los enamorados

por Gustavo J. Castagna

En medio del desierto, el conde Almásy y la aristocrática señora Clifton se refugian en un auto. La tormenta es feroz y deberán pasar la noche ahí juntos, muy juntos, deseándose, mientras el esposo de Katharine está lejos, ignorando la creciente pasión entre su mujer y ese extraño personaje que dibuja mapas. En la intimidad del encuentro, Almásy cuenta historias sobre los vientos, los distintos nombres que llevan, el poder y el peligro que representan, su siniestra presencia. Katharine lo mira asombrada. Se está enamorando de él en medio de una tormenta del desierto.

La enfermera Hana carga con su mala suerte y se siente culpable de las muertes que se suceden a su alrededor. Mientras atiende a un paciente con el cuerpo quemado, reconoce a Kip, un hindú que trabaja para los ingleses y que se dedica a desactivar explosivos en los campos minados. Hana y Kip se enamoran y él le tiene preparada una sorpresa. La lleva a una capilla y allí la sostiene con una cuerda para que ella mire los frescos pintados en los murales. Con una bengala en la mano, Hana se siente feliz observando los motivos religiosos del lugar.

Caravaggio es un ladrón al que le faltan los pulgares de las manos a causa de una sesión de tortura de los nazis. Llega al lugar donde están Hana y su paciente. Sospecha de la identidad y el pasado del enfermo y por un par de raccontos conocemos su historia personal dentro de la gran Historia, una más, como la de todos los personajes de la película.

Esos tres momentos de *El paciente inglés* resumen las pretensiones, los logros, los defectos, las virtudes y los problemas narrativos de la película. Por puro instinto sospecho que la novela de Michael Ondaatje es excepcional y que vuelve a plantear algunos de los temas básicos sobre las peligrosas relaciones entre cine y literatura. Aunque no creo que Minghella y el productor Saul Zaentz se hayan preocupado demasiado por la fidelidad de la adaptación. Partiendo de esta presunción, la película elige contar una historia romántica donde la sensualidad de los ambientes influyen en las decisiones de los personajes. Tal como hiciera David Lean en *Pasaje a la India*, pero sin la arrogancia estilística del sobrevalorado realizador inglés, los propósitos de Minghella y Zaentz apuntan a la transmisión de la sensualidad del entorno,

a la palpitación de las sensaciones que viven los personajes en el desierto.

El paciente inglés está ubicada en los márgenes de otras estéticas y de otras épocas del cine. Remite a la tradición hollywoodense de décadas pasadas pero no apela a la cursilería ni al facilismo lacrimógeno de antaño. Pretende englobar varias historias dentro de un contexto determinado pero elige el camino de los relatos individuales por encima de los sucesos marcados por la Historia. Intenta acercarse al mundo de Lean pero también encontrar la desesperación romántica que padecía Debra Winger en *Refugio para el amor*. En sus aspectos industriales es una película de elevado presupuesto pero no tan alto como el de los films mainstream; tiene actores sin demasiado nombre pero con antecedentes prestigiosos, un productor marginal dentro de Hollywood y un director contratado para ilustrar la novela. Dentro de esos condicionamientos, *El paciente inglés* es un film extraño porque tiene el destino inmediato del Oscar pero no ofrece las postales turísticas de películas como *Africa mía* y otras megaproducciones premiadas. Entonces, ¿dónde están los elementos propios del film que producen un constante desnivel en la narración?

Minghella y Zaentz (acaso el verdadero triunfador del film) eligieron priorizar la historia de amor entre Katharine y Almásy, destacando la pasión y el destino fatal que aguarda a ambos personajes. Son escenas donde la película avanza sin apresuramientos, comunicando la inminencia de la muerte de Katharine en la cueva, la soledad sensorial en el desierto y los encuentros de la pareja en el hotel. Son los momentos en que *El paciente inglés* confía en la paciencia de las imágenes y en la elección premeditada de su conflicto dramático central. Pero hay otras historias en el film que no tienen el suficiente desarrollo. De allí surgen los problemas narrativos de la película. Caravaggio —interesante por su aspecto siniestro— representa una idea y no un personaje, un visitante más que comparte las horas de agonía de Almásy. Los mismos inconvenientes narrativos —limitados por su estructura a base de raccontos— tienen los personajes de Hana y Kip, trazados desde el guión como si Minghella y Zaentz se hubieran desentendido de su importancia. La película intenta establecer un paralelo entre las dos historias de amor pero no lo consigue. Y eso se debe a que los recursos cinematográficos que se utilizan no permiten alcanzar la misma profundidad y precisión que presenta la obra literaria original. En mi opinión, esta es la razón por la cual la adaptación cinematográfica resulta por lo general inferior a la literatura. Es así como *El paciente inglés* se vale de la síntesis narrativa para contar el romance entre Hana y Kip, recurre a una rápida voz en off para mostrar la turbia relación de Almásy con los alemanes y reitera los raccontos que, luego de una hora de película, se vuelven previsibles. Esta sucesión de recursos formales reducen a un interés mínimo las historias paralelas a las de Almásy y Katharine. Como si el cine no pudiera abarcar la totalidad de sus líneas narrativas ni escarbar en la psicología de todos sus personajes. *El paciente inglés* es un ejemplo de esto, que se destaca por la grandeza y belleza de algunas de sus escenas pero queda limitado por su imposibilidad de alcanzar aquello a lo que no puede aspirar: un film coral donde todas sus criaturas tengan la misma importancia.

Con estos reparos, la película de Minghella y Zaentz cuenta una gran historia de amor. Y nada más. El relato central del film tiene dos personajes fundamentales. Uno es el desierto naranja que recuerda a los virtuosismos fotográficos de Vittorio Storaro. El otro, Kristin Scott Thomas en el rol de Katharine Clifton, una boca única y una seducción aristocrática difícil de resistir, a la que dan ganas de invitarla a tomar el té de las cinco y regalarle la última edición de *Las historias* de Herodoto. ■

El paciente inglés amputado

por Elisa Munao

Siempre es difícil traducir una buena novela al cine. Un ejemplo reciente que ilustra esta dificultad es el *Frankenstein* de Kenneth Branagh. No quedan dudas de que Branagh ha hecho un muy buen trabajo con las versiones filmicas de *Enrique V*, *Mucho ruido y pocas nueces* y su reciente *Hamlet*. Shakespeare es su *métier* desde hace años y se nota. Sin embargo, su lectura obsesivamente unidimensional de una de las novelas góticas más importantes de todos los tiempos fastidia. Branagh se aferró a la visión "parto/posparto" con la que muchos críticos/as literarios autodenominados feministas han encerrado a una obra de una complejidad temática exuberante. Aunque es indudable que el *Frankenstein* de Mary Shelley se ocupa del cuerpo femenino y las altísimas estadísticas de muerte de parturientas decimonónicas, la novela también presenta una red de diferentes e intrincadas posibles lecturas de índole autobiográfica, artística, política, social, sexual, filosófica, etc., que ni siquiera se insinúan en el film de Branagh. Otra vez nos vemos sometidos al mercenario tratamiento "fast-food" hollywoodense: consuma el film y salga del cine lo antes posible.

A pesar de haber corroborado en diferentes ocasiones cómo la mayoría de las novelas llevadas al cine producen en el espectador-lector una especie de ejercicio de desilusión en crescendo, quise ir a ver *El paciente inglés*, el último film del cineasta británico Anthony Minghella, cuyo guión está basado en la novela homónima de Michael Ondaatje. El motivo de esa decisión fue doble: Ralph Fiennes y Willem Dafoe son dos de mis actores favoritos, y la novela de Ondaatje es de una calidad poética extraordinaria. Es justamente la sutil e hipnótica carga poética del texto de

Ondaatje la que alimentó mi escepticismo en cuanto al éxito de la traducción de la novela a guión cinematográfico. La decepción fue grande. Minghella, como diría Kozintsev, no consigue que el aura poética se haga visual, no transforma la textura poética en imagen.

Volvamos a Ondaatje. Con una obra literaria que abarca poesía, prosa, el documental ficcional, y dos novelas de una intensidad lírica extraordinaria, Michael Ondaatje, un autor muy poco conocido en Argentina, se ha convertido en uno de los escritores canadienses más importantes de este siglo. Nacido en Sri Lanka en 1943, Ondaatje emigra a Canadá a los 19 años de edad. Su primer libro de poesía se publica en 1967 bajo el título *The Daintly Monsters*. El libro explora los ámbitos humanos, animales e industriales con imágenes que van de lo doméstico a lo surrealista. Desde su publicación, el autor no ha dejado de asombrar por la calidad y osada variedad de su escritura.

El paciente inglés, la última novela de Ondaatje premiada con el prestigioso Booker Prize en 1992, tiene una característica que escasea en el mundo de la narrativa actual: su ritmo es hipnótico, sensual, pausado, fuera del tiempo de reloj. Al leer *El paciente inglés* volvemos a experimentar un placer comparable al que sentimos al leer *El cuarteto de Alejandría* de Durrell: un erotismo mágico estremecedor. Refiriéndose a su génesis, Ondaatje ha manifestado que su novela se gestó a partir de lo que él ha llamado un "dream image" de un avión estrellándose en el desierto; es justamente esta dimensión onírica la que marca la novela de principio a fin. En ella los personajes deambulan entre un mundo "civilizado" y otro "primitivo", entre la ciudad y el desierto, entre la memoria y el presente, entre el placer y la muerte. La novela explora el laberinto de la mente humana y, muy particularmente, la memoria de un ser que está muerto en vida y que solo justifica su existencia con el único placer que le queda: contar su historia de amor.

Como el *Drácula* de Stoker (una novela que a pesar de su complejidad narrativa y temática F. F. Coppola llevó al cine con una fidelidad de espíritu remarcable), *El paciente inglés* presenta el amor entre hombre y mujer como una fuerza indestructible. Minghella, sin embargo, comete una de las amputaciones más notables en el film al trabajar con un guión que favorece una historia de amor sobre la otra. La novela de Ondaatje transcurre en Egipto e Italia antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, y narra dos historias de amor de igual relevancia: por un lado la del supuesto paciente inglés (Ralph Fiennes), un hombre cuya verdadera identidad se desconoce después de haber sufrido terribles quemaduras al estrellarse su avión en el desierto egipcio, con la aristócrata inglesa Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas), y por el otro el de la enfermera canadiense Hana (Juliette Binoche) con Kip (Naveen Andrews), un soldado hindú experto en desactivar minas. Minghella, sin embargo, parece estar particularmente interesado en mostrarnos solo una historia de amor sin dar ninguna justificación válida; desde su punto de vista Hana y Kip son solo figuras secundarias cuya tarea principal es ayudar a que el público descifre los enigmas que presenta el paciente inglés. Su visión restringida de la novela de Ondaatje es obvia cuando, por ejemplo, la comparamos con el trabajo artesanal de Coppola con respecto al *Drácula* de Stoker. La dupla Coppola/Stoker es exitosa debido, en gran medida, a la visión que tiene el cineasta de la *intención* del novelista. Coppola dialoga con la novela de Stoker desde un continuo juego de espejos que refleja los deseos, ansiedades y miedos de los siglos XIX y XX. Minghella, por el contrario, carece



Ralph Fiennes y Kristin Scott Thomas en *El paciente inglés*

de una visión que trate de acercarse a la intención de Ondaatje y no logra expandirse ni crear desde el texto dado.

Aunque sería injusto calificar al film de Minghella de bodrio absoluto (el film merece ser visto por las extraordinarias actuaciones de Fiennes y Scott Thomas), aquellos que hayan leído la novela lo encontrarán decepcionante. Como ya he apuntado, Minghella tira por la borda la historia de dos de los amantes. Hana y Kip son solo esbozos, sombras de los personajes de la novela de Ondaatje. Su extraordinaria relación amorosa no se traduce a la pantalla, ni tampoco la atracción y el rechazo que Kip siente por el mundo occidental. Caravaggio (Willem Dafoe), un ladrón que sigue ejerciendo su profesión para los aliados como espía, es un personaje secundario pero no por esto irrelevante; su original sabiduría es ignorada por Minghella que lo convierte, inexplicablemente, en una figura que de tan borrosa es casi inexistente. Es bastante obvio que las actuaciones mediocres de Binoche, Dafoe y Andrews se deben, principalmente, al poco lugar que el guión les ha dejado para poder desarrollarse y, así, hacernos creer en su historia.

El paciente inglés de Minghella ha dejado demasiado de lado y le cuesta caro. El mismo Ondaatje, que supervisó el guión, ha admitido benignamente que el film es algo así como "la memoria" de su libro. La película también falla en su falta de sensibilidad con respecto a los ejes temáticos e intertextuales que la novela presenta. En *El paciente inglés* Ondaatje retoma temas que lo han acompañado

desde sus primeros trabajos: la identidad y sus abismos contingentes; el orden y la sistematización del mundo "civilizado" contra las fuerzas secretas y enigmáticas de las culturas "primitivas"; la certeza y la claridad como asesinas de la vida; la escritura como continuación del cuerpo, como respiración. En cuanto a la intertextualidad de la novela, es tan crucial que daría para una nota aparte. Para no aburrir al lector me remitiré a apuntar que Ondaatje usa la intertextualidad para tejer una crítica político-social de una ironía sabia. *Rebecca*, *El último de los mohicanos*, *La odisea*, *Anna Karenina*, *Kip* y, muy especialmente, *Las historias* de Herodoto, el libro que acompaña al paciente inglés en todo momento, y en cuyos espacios en blanco escribe su historia de amor o pega papeles de cigarrillos, abren las pequeñas, y no por esto menos importantes, historias paralelas que nos ayudan a entender a cada uno de los personajes. Minghella no tiene tiempo para nada de esto y tampoco elige terminar su film, como lo hace Ondaatje, con Hiroshima y su punto de no retorno en la historia de la humanidad.

Soy consciente de que esta nota va en contra del buen gusto y juicio de la mayoría de los críticos norteamericanos que han premiado a *El paciente inglés* con un Globo de Oro al mejor film del 96, y que acaban de honrar a Minghella con varias nominaciones para el Oscar. También soy consciente de que la mayoría del público que no haya leído la novela de Ondaatje encontrará el film satisfactorio. Por el contrario, aquellos que intenten reencontrar el mosaico fantástico de historia/s y pasión que alberga el libro se sentirán tan desilusionados como Dorothy frente al Mago de Oz. ■

El precio de la libertad

Michael Collins

EE.UU., 1996, 125'

Dirección: Neil Jordan

Producción: Stephen Woolley

Guión: Neil Jordan

Fotografía: Chris Menges

Música: Elliot Goldenthal

Montaje: J. Patrick Duffner y Tony Lawson

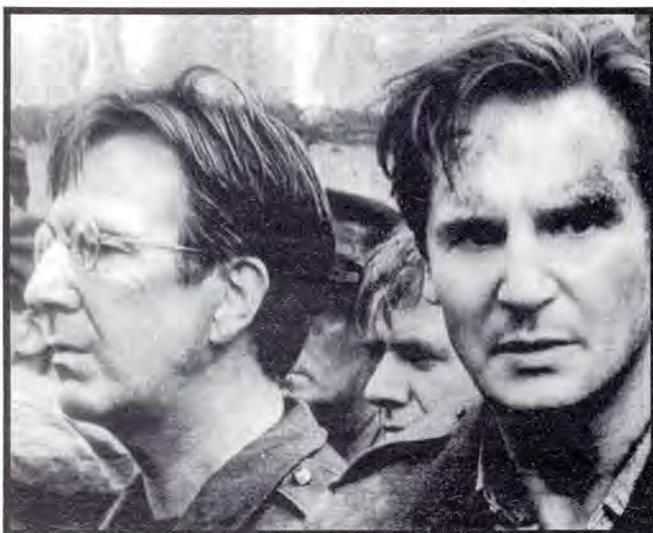
Intérpretes: Liam Neeson, Aidan Quinn, Stephen Rea, Alan Rickman, Julia Roberts, Ian Hart, Richard Ingram, John Kenny, Roman McCairbe.

La república perdida

por Gustavo Noriega

El precio de la libertad cuenta la historia de uno de los héroes de la lucha por la independencia de Irlanda, el Michael Collins del título original. Los acontecimientos narrados van desde el alzamiento de la Pascua de 1916 en Dublín, que terminó con muchos muertos y el encarcelamiento de la mayoría de los personajes de la película, hasta el asesinato de Collins en 1922, en ese momento miembro del gobierno de una Irlanda

Alan Rickman y Liam Neeson en *El precio de la libertad*



semiindependiente. Uno de los ejes de la película es la relación de amor-odio entre Collins y su líder, Eamon de Valera (Alan Rickman), fundador del Sinn Féin (futuro brazo político del IRA) y presentado en la película como un estadista inescrupuloso y calculador, el extremo opuesto al romántico y honrado Collins.

Esta es una de esas películas que despiertan el interés histórico del crítico y que, azuzando un poco su deshonestidad, lo llevan a consultar libros y enciclopedias *ex post facto*, para citar detalles y tomar partido por problemas y personas de los cuales una semana atrás no había escuchado ni nombrar. El imperativo moral que anida en mi pecho y que ha arruinado alguna de mis mejores fiestas me obliga a eludir esa trampa y me lleva a analizar *El precio de la libertad* en términos puramente estéticos.

El problema que se me presenta ahora es que la palabra "estética" le queda grande a esta película de Jordan (y ya que estamos a casi todas sus películas anteriores). El mencionado interés que su trama despierta es más mérito de la historia que de la cinematografía, habida cuenta de que uno de los estímulos más eficaces para la investigación posterior es la sospecha de que mucho de lo que se muestra debe ser falso o distorsionado. (Algo de eso debe haber ya que, por ejemplo, uno de los personajes que parecen ser fundamentales en ese período, Arthur Griffith, que firmó junto con Collins el tratado con los ingleses y que inmediatamente después fue presidente de Irlanda, es absolutamente ignorado en la película. Lo siento, lo hice otra vez.)

Lo cierto es que *El precio de la libertad* le agrega poco y nada a un imaginario relato verbal sobre los hechos. La idea de lo cinematográfico para Neil Jordan, el plus que justifica sacar esta historia de los libros y ponerla en una pantalla, es una iluminación recargada y obstinadamente azul; la inexpresividad de Liam Neeson, un actor que nació para hacer de Schindler bajo las órdenes de Spielberg y *solamente* para eso, y la idea de duplicar la lucha política entre las dos fracciones irlandesas en la disputa entre Collins y Harry Boland (Aidan Quinn) por los favores del personaje que encarna Julia Roberts, que se llama Kitty pero que se podría llamar Ms. Nobody. Solo la ya probada eficacia de Alan Rickman para cualquier tipo de papel (aunque si es villano, mejor) marca alguna diferencia positiva, apoyado en su espléndida imagen y su cada vez más torturada dicción, que solo por el retintín de algunas palabras aisladas da cuenta de que está hablando el mismo idioma que los demás actores.

Es en el agregado del personaje de Julia Roberts, chato e irrelevante, donde se aprecia en todo su esplendor la falta de ideas del director. Más allá del innecesario triángulo con Collins y Boland, una historia de amor sin química y sin pertinencia dramática alguna, es en la última escena donde todos los elementos se amontonan como si pudieran vincularse por el mero hecho de estar juntos. En uno de los peores usos del montaje paralelo que se recuerde, Jordan muestra dos líneas de acción: una es la de Michael Collins, que en su terruño natal va en coche al muere por designio de De Valera; la otra es la de Kitty eligiendo el vestido de novia que pretende usar con el infortunado revolucionario. Es esa decisión de emparejar una historia real con un artificio melodramático de poca categoría, una tragedia nacional con una drama personal casi tanguero, lo que lleva a la película a su expresión más descarnada. Es como si Jordan dijera: "No solo Irlanda pierde a uno de sus mejores hombres sino que Kitty compró ropa que no va a usar". ■

Claroscuro

Shine

Australia, 1996, 106'

Dirección: Scott Hicks

Producción: Jane Scott

Guión: Scott Hicks

Fotografía: Geoffrey Simpson

Música: David Hirschfelder

Montaje: Pip Karmel

Intérpretes: Geoffrey Rush, Armin Mueller-Stahl, Noah Taylor, Lynn Redgrave, John Gielgud, Sonia Todd, Nicholas Bell.

Concierto para una lágrima

por Silvia Schwarzböck

Después de ver *Claroscuro*, uno debería preguntarse por qué el cine ha decidido que la sensibilidad de David Helfgott es más extraordinaria que la de su amiga Sylvia o la de su esposa Gilliam, algo que a primera vista parece evidente, pero que en realidad es totalmente falso. ¿Por qué un pianista que se obsesiona con el *Concierto N.º 3* de Rachmaninoff —una obra técnicamente difícil, pero que pertenece a un compositor retrógrado y carece de importancia para la historia de la música— y termina en un psiquiátrico (obviamente, por la sobreexigencia que le impuso su padre, no por la complejidad de la pieza) es un sujeto más interesante que una chica (Sylvia) que, sin saber que esa piltrafa humana fue alguna vez un eximio pianista, todas las noches le abre las puertas de su pub, lo defiende de las cargadas de los empleados y lo lleva de vuelta a la pensión donde vive, porque está perdido y no sabe regresar solo? ¿Por qué la búsqueda de la perfección para ejecutar una pieza mediocre tiene que parecer una conducta más extraña que la de una mujer madura, independiente, con una vida organizada y un novio que quiere casarse con ella (Gilliam), que se enamora de un tipo que ni siquiera puede terminar de decir una frase coherente, está sucio y desarreglado, es decididamente feo y se comporta peor que un chico travieso? *Claroscuro* podría haber sido una película fuera de lo común, si Scott Hicks —como solía hacerlo Tim Burton— hubiera asumido a su personaje central como un verdadero *freak* y a su triste historia como un cuento de hadas perverso. En ese caso, poco habría importado que David Helfgott creyera que con Rachmaninoff se puede tocar el cielo con las

manos, así como tampoco importaba que Ed Wood estuviera haciendo las peores películas de la historia del cine mientras trataba de emular a Orson Welles. Otra alternativa era continuar la línea crítica que había iniciado alguna vez su compatriota Peter Weir y ahondar en las características represivas de la sociedad australiana, donde el goce no encuentra su lugar dentro de la normalidad, en medio de tanta obsesión con la decencia, el trabajo, el éxito, y el respeto del orden patriarcal. Pero desgraciadamente, al director no le interesó ni la fermentación social de una patología, ni el costado disfuncional de las relaciones humanas, ni mucho menos la verdadera rareza de las personas con una sensibilidad a contramano del resto (de hecho, ni siquiera explota la oposición entre los personajes femeninos, que aman a David por su empatía con él, y los masculinos, que apuestan a su talento como quien hace una inversión a largo plazo), sino que aplicó la fórmula ya probada de convertir a un pobre tipo en un ser extraordinario siempre que sea capaz de hacer rendir el único don socialmente valorado que tiene. El punto de vista de Hicks es el de los clientes del pub, que se compadecen de la suerte de ese desventurado después de escucharlo tocar el piano. De este modo, Helfgott —sin ser un artista ni un genio— queda convertido en ese estereotipo hollywoodense del artista genial que debe pagar su talento con una vida desgraciada, al que —si no muere prematuramente— se lo redime con la felicidad de los hombres comunes —por otra parte, la única que existe— después de hacerlo sufrir lo suficiente como para que los espectadores se vayan contentos de no ser como él. Es realmente indignante ver cómo una película presuntamente independiente copia con tanta prolijidad los peores vicios del cine mainstream. No se trata de que todos los films que se ocupan de personas *diferentes* deban apelar al tópico del *freak* y celebrar la diferencia por la diferencia misma, sino de que no la conviertan en una especie de estigma del talento, como si lo único que la volviera socialmente tolerable fuera el hecho de que el que la porta sea alguien talentoso, con lo cual el cine justifica indirectamente la discriminación de todos aquellos que no pueden ofrecer ningún talento a cambio de un poco de atención y cariño. El problema no es que el público se conmueva con esta película —de hecho, hay que ser de piedra para no sufrir por la fragilidad de David o para no simpatizar con su ternura casi infantil—, sino que, después de haberla visto, uno no puede enorgullecerse de los sentimientos que le provoca. Las lágrimas derramadas con *Claroscuro* son tan inconfesables como las que se derrochan cuando se ama a alguien que no se lo merece. ■

Lynn Redgrave y Geoffrey Rush en *Claroscuro*



Fantasmas en la Patagonia

Argentina, 1996, 84'

Dirección, producción y guión: Claudio Remedi

Fotografía: Guillermo Arengo y Lucas Martelli

Música: las voces de Sierra Grande, Carlos Olmedo y Rey Veneno

Montaje: Gabriela Jaime y Fernando Soldevila

Diseño de producción: Gabriela Jaime

Asistencia de producción: Gabriela Balmaçada

Sonido: Horacio Almada

Edición en AVID: Alejandro Brodershon

Hombres del hierro

por Quintín

A esta altura, todos los que hacen documentales saben que no es suficiente protestar contra el cierre del yacimiento de hierro Hipasam y el vaciamiento humano de Sierra Grande para que una película sobre el tema se justifique. Todos saben también que la voz en off y el reportaje directo se confunden demasiado con los noticieros de televisión como para huirle a esos recursos a la hora de hacer cine. Claudio Remedi y su equipo lo saben también y *Fantasmas en la Patagonia* intenta agregar a los discursos el registro de la soledad de la gente y el abandono de los edificios. Transmitir las huellas de la devastación y la supervivencia de lo humano por medio de imágenes y sonidos impresos en celuloide. Sin embargo, creo que los realizadores confundieron la necesidad de utilizar las técnicas del cine con la tentación de exhibirlas. Y eso explica, tal vez, la inclusión de planos secuencia que se pretenden virtuosos y que hayan obligado a los protagonistas a actuar su vida cotidiana para que la cámara pudiera tomar diálogos con contraplanos y ángulos complicados. Si esos protagonistas hubieran sido actores naturales, o si hubieran ensayado lo suficiente, la película tendría el mérito de la participación. Alejaría el fantasma de que los personajes fueron utilizados en nombre de la técnica cinematográfica para llegar incluso a ponerse en ridículo contra su voluntad. La película no hace su trabajo, no tiene la paciencia o la habilidad de esperar que los momentos de verdad se produzcan y los sustituye casi siempre por escenas rutinarias, carentes de toda espontaneidad, que terminan subrayando el contraste entre los adornos exhibicionistas de los que hacen el film y las limitaciones expresivas de los que son su objeto. Curiosamente, este inadvertido abuso de poder se asemeja al propio cierre de la mina por un frío decreto del Poder Ejecutivo basado en razones técnicas de la economía. El film no produce una sola razón que objete ese procedimiento, porque al igual que los funcionarios que lo decidieron, atiende solo a sus propias necesidades. Como los discursos oficiales, la película declara simpatizar con los habitantes de Sierra Grande pero no hace nada por ellos. No es que un cineasta deba devolverles el trabajo a los que lo perdieron, pero tampoco debería contribuir a su humillación. Ignorarlo hace que la falta de interés y de relieve de la mayor parte del film termine recayendo en los propios lugareños de la misma manera en que su desocupación suele ser atribuida a sus propias faltas por los más insensibles. Los personajes de la película no tienen por qué ser elocuentes, ni lúcidos ni actores de cine, pero el modo de filmar de Remedi los coloca frente al film en la misma cruel intemperie que el cierre de Hipasam frente al futuro. ■

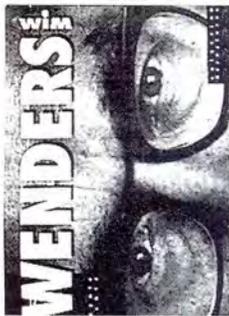
Sur, ajuste y después

por Alejandro Ricagno

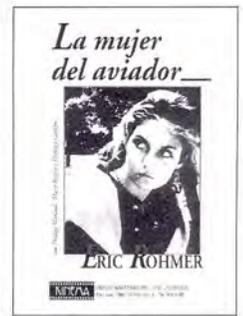
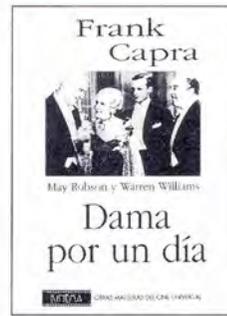
El Grupo de Boedo Films con Claudio Remedi a la cabeza —compuesto por egresados de la Escuela de Cine de Avellaneda— relatan la tragedia de Sierra Grande desde la estoica cotidianidad de aquellos que todavía resisten en medio de barrios abandonados, de súbitos cambios de rubros comerciales para lograr el sustento, de amistades tronchadas por el éxodo, y con una lejana esperanza apenas dibujada tras la tristeza y la rabia más insinuada que explícita. Para ello el realizador elude la voz omnisciente del documental clásico y el mero reportaje directo, reconstruyendo, mediante una puesta en escena sobria pero muy pensada, a la manera de una ficción, pequeños instantes de diversas historias de vida. No son vidas excepcionales, ni momentos reveladores, pero bastan un par de planos de un joven visitando la casa abandonada de un amigo de la secundaria, el diálogo de un viejo gallego de nombre y presencia de libertario con su mujer en la cocina encendiendo la estufa de leña o la utopía de quien espera que la explotación turística de la mina inactiva le permita construir un hotel en un paisaje digno de *Paris, Texas*, para que surja inevitable en el espectador una rara mezcla de respeto, solidaridad, impotencia y bronca. Remedi eligió la escenificación de estos fragmentos como un sitio de reaseguro pudoroso para que los retratos individuales eviten la exhibición lastimosa del dolor ajeno en provecho propio, ya sea desde la denuncia de barricada o el sentimentalismo estetizado. El director ha hecho una apuesta que a algunos podrá parecer peligrosa: colocar a estos seres que se interpretan a sí mismos a la altura de una ficción aun a riesgo de quitarles espontaneidad en alguna escena. Como si frente a tanta intemperie, el territorio de los relatos fuera el sitio ideal de cobijo para la dignidad de aquellos que no se rinden. Remedi no se niega por capricho a capturar la verdad con el ojo instantáneo de la cámara (ya lo había hecho en su multipremiado video *Después de la siesta* sobre el levantamiento popular en Santiago del Estero), sino que aquí quiere revelarla, con todos los peligros que ello implica, mediante la sutil tensión del documental reconstruido. A través de la escenificación como medio y no como fin en sí mismo, logra pequeñas e intensas ráfagas de verdad viva, extraídas del fondo de los silencios antes que de los discursos. Es cierto que la eficacia depende mucho del personaje que toma la posta y que por momentos la honesta búsqueda estética de la puesta y el tono general intimista se diluyen por cierta tentación "paisajística". Pero esto es superado por el compromiso, la seriedad y el absoluto respeto con que Remedi ha encarado su material. ■

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

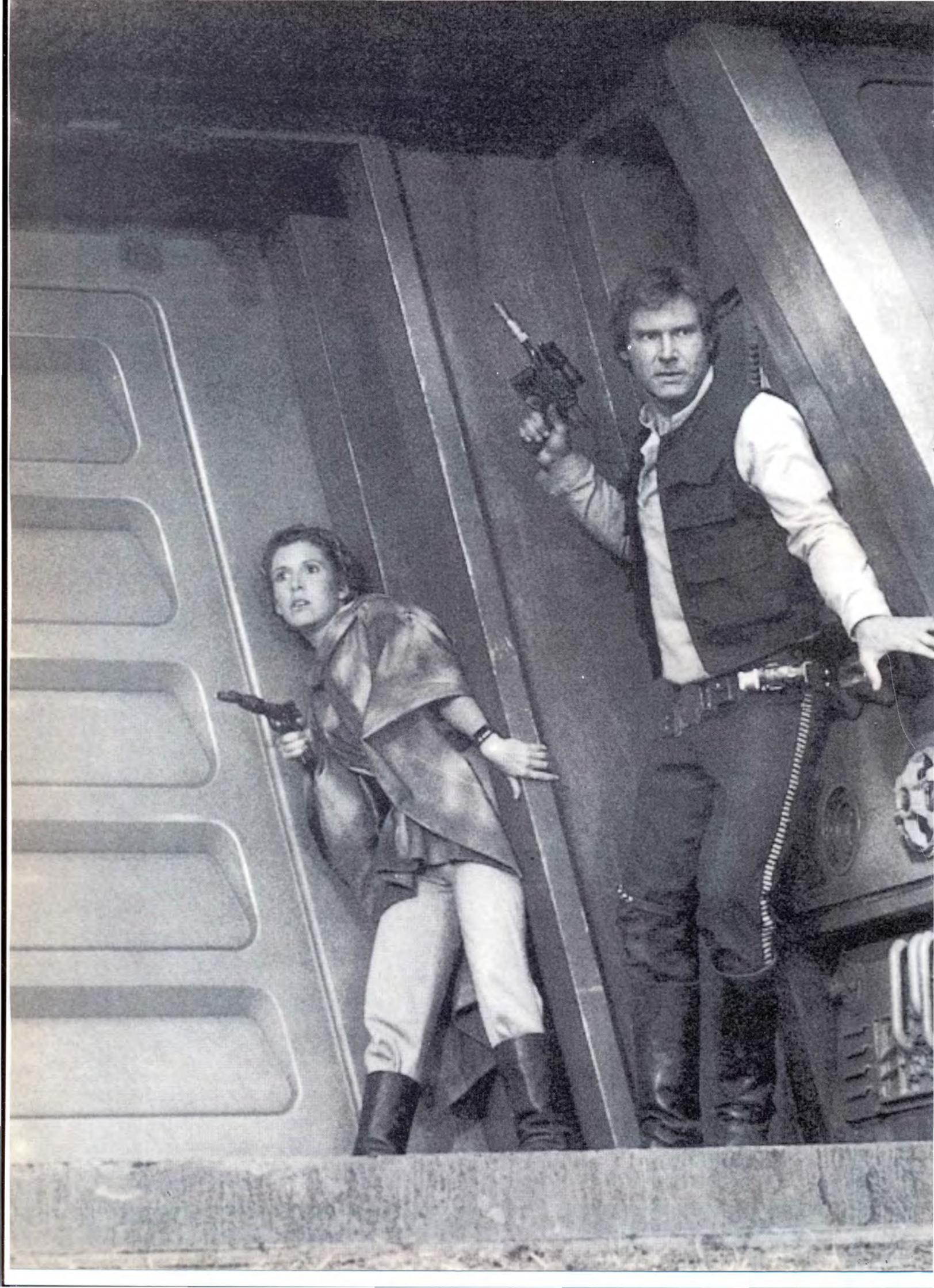
ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION

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



El poder del mito

A veinte años del estreno de *La guerra de las galaxias* se exhibe en todo el mundo la *Special Edition*, versión restaurada y con nuevos elementos de la saga más taquillera de todos los tiempos. Este dossier, encabezado por una extensa nota de análisis, trata de acercarse a ese fenómeno llamado *La guerra de las galaxias*.

por Santiago García

El señor de las galaxias. George Lucas nació en Modesto, California. Fanático de los autos, nada hacía suponer que se convertiría en cineasta. Pero en 1962 tuvo un grave accidente, del que salió vivo casi por milagro. Durante su convalecencia se dedicó a leer mucho del material que serviría de base para la trilogía. Para sorpresa de sus conocidos, Lucas decidió estudiar cine en la University of Southern California, donde conoció a muchos de sus futuros compañeros de trabajo. Luego de varios éxitos en cortometrajes, llegó finalmente a su ópera prima: *THX 1138* (1970). Relato de ciencia ficción, con influencias de Kubrick pero básicamente una variante de *1984*, esta película es la única en la que Lucas se acerca a su sueño de hacer películas abstractas. El alargamiento del film para que alcanzara la dimensión de un largometraje le jugó en contra.

Su segundo film, *American Graffiti* (1973), fue algo distinto. Nominada al Oscar a la mejor película y éxito de taquilla, permitió la entrada de Lucas a la primera plana del cine de Hollywood. En este film, una nostálgica historia de varios jóvenes ambientada a fines de los cincuenta, trabajó mucho el sonido, más de lo que la película requería. Como anticipo de la estructura de *La guerra de las galaxias*, Lucas presenta a los personajes desarrollando por separado sus historias particulares, todas interrelacionadas con un montaje poco habitual en esta clase de películas.

La guerra de las galaxias. La preproducción comenzó en 1975 y el primer guión le llevó a Lucas un año y medio. Según algunas versiones, el bosquejo original se parecía a *El señor de los anillos* de J. J. R. Tolkien. Los cambios que sufrió fueron muchos y hasta se consideró la posibilidad de un elenco completamente japonés, con Toshiro Mifune como Obi Wan Kenobi. El origen del guión se remonta a 1972, pero recién un año más tarde tomaría una forma cercana a la historia de Jedi. La única empresa que aceptó el proyecto fue la Fox, pero tuvo muchas dudas durante toda la realización del film. El rodaje fue una pesadilla, tanto que Lucas nunca volvió a dirigir otra película. Problemas de presupuesto, con el equipo técnico, con el director de fotografía y los actores (que se resistían a decir

los diálogos porque les parecían absurdos) hicieron que el proyecto peligrara. Lo único que lo mantuvo en pie fue su convicción. Hasta el final, todos dudaban del éxito de la película, excepto Steven Spielberg, quien la había visto en una función especial con Lucas y todos sus amigos cineastas. Los efectos especiales, luego de dos años de trabajo, no alcanzaban el nivel esperado. *La guerra de las galaxias* se estrenó solo en 32 cines, y recién después de varias semanas aumentó esa cantidad. Finalmente, terminó convirtiéndose en la película más taquillera de la historia del cine, logrando además diez nominaciones al Oscar incluyendo la de mejor película, director y guión. A raíz de un acuerdo aparentemente sin importancia, Lucas se quedó con los derechos del merchandising, que marcaron un antes y un después de la película. La novelización del film vendió más de tres millones de ejemplares y la banda sonora se convirtió también en un éxito. George Lucas había llegado para quedarse.

El imperio contraataca. En esta segunda parte, y como su título lo indica, las fuerzas del imperio asumen un papel protagónico. Darth Vader se desarrolla como personaje y Luke Skywalker se ve seducido por el lado oscuro de la Fuerza. Por otro lado, la historia de amor entre Han y Leia tiene un desenlace triste, y C3PO es desmantelado por haber visto algo que no debía. El montaje paralelo de las historias se mantiene pero se ahonda un poco más en los personajes, lo que si bien requiere un poco más de tiempo, no afecta el dinamismo del relato. Lucas delegó la dirección en Irvin Kershner, quien le dio a la historia un tratamiento más prolijo, cercano al mainstream norteamericano; aunque a diferencia de este, *El imperio contraataca* es una secuela que termina mal, algo nada característico de Hollywood. Para realizar el guión se contrató a la veterana Leigh Brackett (autora de *El Dorado*, entre otras), quien, poco después de finalizada la primera versión, murió de cáncer. Lawrence Kasdan, un joven guionista a quien Lucas le había encargado el guión de *Los cazadores del arca perdida*, fue quien lo terminó. Dos son las historias que se destacan en *El imperio contraataca*: la primera es la de Luke y su formación como caballero Jedi. Skywalker deberá enfrentarse a sus peores miedos, y será tentado por

la Fuerza en el bosque oscuro. Su maestro, Yoda, teme que se parezca a su padre (temor que también tenía el tío de Luke en la primera película), y cuando Luke abandona el planeta para rescatar a sus amigos, no sabemos si logró o no superar la tentación por el lado oscuro y dominar su odio. En la batalla final con Vader, este le confiesa que es su padre, y le pide que se una a él. Luke se rehúsa y Vader le corta una mano. Como consecuencia de ello, recibirá una mano mecánica que lo acercará a ese hombre deshumanizado que es Vader, creándose un vínculo más fuerte entre ellos. En *El regreso del Jedi*, Skywalker aparece vestido de negro desde la primera escena, acentuando aun más el parecido entre ambos. La otra historia es el romance entre Leia y Han Solo, que se parece más a una *screwball comedy* que a un film de ciencia ficción. Diálogos perfectos, mucho humor, y varias idas y venidas para desembocar, al igual que la otra historia, en un final triste, aun cuando Han Solo no muera.

El imperio contraataca fue considerada por muchos la mejor de la saga. Lucas no cree lo mismo; piensa que tanto cuidado en cada una de las imágenes afecta a la trama. Lo que no se puede negar es que profundiza los conflictos y abre nuevos interrogantes que enriquecen la historia. Por otra parte, *El imperio contraataca* le debe muchos de sus méritos a su predecesora, sin la cual no existiría, y deja abierto el espacio para la realización de la tercera. Puede entonces decirse que se trata de la mejor en la medida en que le da cohesión a la trilogía.

El regreso del Jedi. La última película de la saga fue considerada la peor. Sin embargo posee una frescura y una alegría de las que las otras carecen (y que quizá tampoco buscaban). Es la reunión final, los abrazos, las reconciliaciones y los besos. Es la fiesta, el festejo por el triunfo de los rebeldes sobre el Imperio (con todas las lecturas políticas y cinematográficas que esto sugiere). Es también la muerte de Vader y su reivindicación como héroe trágico; uno de los momentos más emocionantes de la trilogía. Esta película no podía ser demasiado rigurosa ni prolija, porque eso es algo que le correspondía al Imperio (el de la película y el de Hollywood). Estaba bien que lo fuera *El imperio contraataca*, pero aquí triunfa la naturaleza frente a la tecnología. Por eso aparecen los Ewoks, esos ositos tan queridos por algunos y odiados por muchos, que se suponen ñoños pero que pelean con una ferocidad que indica claramente lo contrario. Lucas declaró que la batalla en Endor tenía como modelo la guerra de Vietnam. No es difícil saber quién representa a cada lado, y a esta altura es bueno recordar que fue Lucas quien empezó a escribir *Apocalypse Now*. La idea de la saga cierra perfectamente, lo que implica que, de continuar la narración, habría que retomarla en alguna generación posterior.

La trilogía. Recupera la vieja idea de que se puede hacer cualquier cosa con una película excepto aburrir. Las escenas se suceden sin respiro y en cada una de ellas solo cuentan las acciones. Sin embargo, no se trata de una acumulación de momentos emocionantes. Nunca se pierde el centro ni tampoco la línea de la película. Para lograr ese ritmo, Lucas elige un montaje muy audaz, no tanto para cada situación en particular sino para la historia en general. La separación de los personajes dentro del relato y el seguimiento de sus historias no están montados de la manera tradicional. En medio de un tiroteo pasamos a otra situación, sin saber cómo terminó la anterior. No hay la menor intención de respetar las transiciones clásicas del

cine americano. En el comienzo de la trilogía, se nos cuenta cuál es la situación en la galaxia. No sabemos de quiénes están hablando. Inmediatamente después entramos a la historia en medio de una persecución. Una chica graba un mensaje en un robot. Un ejército de hombres con armaduras blancas entra a la nave, seguidos por otro individuo con armadura negra y una capa, y con una potente voz metálica detrás de su terrible máscara. No sabemos qué demonios pasa, pero ya estamos adentro del relato. Del mismo modo se presentan los demás personajes y lentamente empezamos a entender la totalidad de la historia hasta que en *El regreso del Jedi* la mayoría de los interrogantes quedan respondidos.

El trabajo con el sonido, una preocupación permanente de Lucas que se remonta a su primer film, no tiene precedentes y los efectos especiales entraron directamente en una nueva categoría, impensable hasta la creación de la ILM. Lucas le pidió a John Williams una música sin sintetizadores, más cercana a una sinfonía que a un espacio vacío; la idea de que esa música suene durante todo el film es otra demostración de que la saga reniega del naturalismo de la mayoría de las producciones americanas de la época. La música de la trilogía se convirtió en uno de los clásicos de la historia del cine.

Mitología

1. Cuando Lucas tuvo el famoso accidente de auto que cambió su vida, accedió por primera vez a una serie de libros de mitología, sociología y filosofía en los que descubrió a varios autores que le sirvieron para armar lo que terminó siendo *La guerra de las galaxias*. El principal fue Joseph Campbell, autor de *El héroe de las mil caras*, libro que traza la trayectoria del héroe arquetípico, comparando ejemplos de las más variadas mitologías. Lucas tomó esa idea como modelo para Skywalker, pero también aplicó su lectura de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim, quizá recordando que los cuentos de hadas son "mitos para niños". También Campbell proviene del psicoanálisis ya que su libro se basa principalmente en las teorías de Jung. Si realmente es cierto que todas las culturas tienen mitos comunes, entonces *La guerra de las galaxias* podría ocupar ese lugar para los espectadores actuales. Joseph Campbell quedó tan impresionado con la trilogía que la incluyó en su libro *El poder del mito*. También se ve cierta influencia de Carlos Castaneda en la relación que tiene Luke con sus maestros, y no es descabellado asociar algunas situaciones de la saga con la religión cristiana o el budismo.

Uno de los referentes más fuertes de la trilogía es la mitología artúrica (yo, personalmente, la descubrí a partir de la saga): los caballeros Jedi, con sus espadas y sus códigos; la presencia de Obi Wan Kenobi, quien al mismo tiempo es un caballero y una variante no disimulada del mago Merlín. El es el encargado de mostrarle a Luke cuál es su verdadero destino. Al igual que el rey Arturo, Luke no ha sido criado por sus padres, ignora la misión fundamental que le espera y en primera instancia se negará a cumplirla. Han sería un perfecto Lancelot y la princesa Leia, la reina Guinevere. Además, el apellido de la princesa es Organa, muy parecido a Morgana —la hermana de Arturo—, lo que anticipa la relación, en un principio incestuosa, que los une. Lord Vader es un personaje semejante a Mordred, el hijo de Arturo, pero aquí los papeles del bueno y el malo están intercambiados. Ambos se enfrentan como en el mito artúrico, pero no se matan, no hay un final trágico.

La estructura narrativa de la saga es otro punto en común



Yoda y Mark Hamill en El imperio contraataca

con los relatos de caballería, en los que se abandona a un caballero en la mitad de una aventura y se pasa a la historia de otro personaje. Esta libertad de tiempo y espacio es muy distinta al montaje paralelo; las cosas pueden haber ocurrido antes o después, solo importa el momento en que se unen las historias. Una narración pulida con infinidad de duelos y batallas, donde solo cuentan las acciones y no las descripciones. Quizá por eso, aquel primer bosquejo de *La guerra de las galaxias* habría tenido similitudes con *El señor de los anillos*. Pero si bien se mantuvo la multiplicidad de personajes y sus variados orígenes, la forma de narrar de Lucas estaba muy lejos de aquel modelo demasiado descriptivo.

2. Pero si uno recurre a los budistas y los autores medievales, existe la posibilidad de distanciar al espectador. Por eso hay que agregar otra mitología: la cinematográfica. Una mirada ajena y superficial puede hacer suponer que la saga pertenece a la ciencia ficción. Los únicos referentes podrían ser *Flash Gordon* o el androide de *Metrópolis*, del cual C3PO sería una variante, aunque también es muy parecido al hombre de hojalata de *El mago de Oz*. También aparece el género de aventuras, especialmente el cine de piratas protagonizado por Errol Flynn. Algunos ejemplos: el cruce del abismo de Luke y Leia con una cuerda, el abordaje (en medio del desierto) al comienzo de *El regreso del Jedi* y

las escaramuzas varias en toda la saga.

La batalla final del primer film fue directamente planeada como un combate de la Segunda Guerra Mundial. El cine bélico aparece en su variante más cercana al género de aventuras. Akira Kurosawa es un referente un poco menos popular en Lucas, con *Los siete samurais* y, por supuesto, *La fortaleza oculta*. Lucas tomó de ellos los caracteres de la princesa, los generales y los dos campesinos; estos últimos están representados por C3PO y R2D2, personajes involucrados casi por accidente en las aventuras de los héroes y, al mismo tiempo, testigos de todo lo que ocurre. La valentía de la princesa de *La fortaleza oculta* es muy parecida a la de Leia. Pero los films no son idénticos como algunos han insistido en remarcar. El comienzo de *El imperio contraataca* se asemeja a una escena de *Derzu Uzala* en la que un personaje protege a otro durante una tormenta de nieve. También hay una recuperación de los clásicos de la MGM, *Los caballeros del rey Arturo* y *Ivanhoe*. La escena en la que Luke, al enterarse de que el Imperio está persiguiendo a los androides, vuelve desesperado a su casa sin esperar a Obi Wan y encuentra su hogar incendiado y a su familia muerta recuerda a una escena similar en *Más corazón que odio* de John Ford. Sí, el western. *La guerra de las galaxias* es también en parte un western, el último mito cinematográfico. Una vez

superada esa frontera, solo queda el espacio. Han Solo es un pistolero que viste, dispara y usa el arma como tal. Los buenos contra los malos, Luke y Leia vestidos de blanco (lo que a su vez puede relacionarse con la inocencia de los personajes) frente al hombre de negro, Vader. Por otra parte, el final de la primera película se parece al de *Los tres mosqueteros* (1948) de George Sydney. Y hay algo de la novela de Dumas en las aventuras de estos personajes.

3. Esta combinación de los mitos clásicos con los cinematográficos no tiene precedentes en la historia del cine mundial y tampoco ejemplos posteriores. Lucas se apropió de todo lo que había leído y visto en su vida y lo colocó en un nuevo universo que creó sobre esa base. La película no tiene citas ni homenajes: *La guerra de las galaxias* viene después del revisionismo que, a su vez, fue seguido por la parodia. La historia del cine no empezó con *La guerra de las galaxias*, pero no es tonto ni infantil ver el film como una suma de gran parte de aquella. A partir de su visión, se pueden rastrear mitos hasta el infinito. Los mitos de la literatura, la religión y las distintas civilizaciones son el centro de la saga, y los géneros cinematográficos, a su vez convertidos en mito, son la manera en que aquellos se nos muestran.

Elogio de la vida galáctica. Si nos preguntáramos qué es lo que permanece constante en los tres films, encontraríamos, además de lo mencionado anteriormente, un tema que en Lucas no desaparece nunca. Se trata de la relación del hombre con la tecnología, pero más con las máquinas que con la ciencia. No es casual que no haya ni un solo científico en toda la saga. Lo que sí hay es un Imperio, cuya máxima arma es La Estrella de la Muerte, la forma más completa y acabada de la tecnología. Contra ella combaten los héroes de la trilogía. Lo hacen con naves viejas y desvencijadas y con robots de una innegable humanidad. El Halcón Milenario, la nave que comanda Han Solo, es chatarra; solo el talento de su piloto la convierte en la mejor nave posible.

Luke Skywalker descubre, a lo largo de los tres films, que no puede confiar en las máquinas. Así, en el primero termina peleando en una nave sin computadora, en el segundo solo tiene su espada láser, y en el tercero la apaga intencionalmente, quedando completamente desarmado. Su mayor enemigo es su padre, Darth Vader, un ser deshumanizado cuyo cuerpo parece estar a medio camino entre una persona y una máquina. Oculta su rostro y su pasado. Forma parte de un ejército que niega la individualidad. Es el único personaje completamente trágico de la saga, incomprendido por las propias fuerzas del Imperio e incapaz de convencer a su hijo de que se una a él. Vader es un solitario de capa negra que camina por los pasillos de La Estrella de la Muerte como un conde rumano por su castillo, siempre a la espera de que vengan sus enemigos. Darth Vader y su deshumanización es una de las líneas narrativas más importantes de la saga. Lucas expresó alguna vez la idea de que "la tecnología no nos salvará". Esta idea se manifiesta en los tres films de manera coherente y culmina de forma clara en *El regreso del Jedi*, cuando Darth Vader se redime al salvar a su hijo de las manos del monstruoso Emperador, perdiendo a su vez la vida. Solo luego de este gesto de humanidad recuperada podremos ver el rostro de Vader, que, contrariamente a lo que creíamos, no parece muy poderoso, sino una persona pálida, triste y con la cara llena de cicatrices. El triunfo de los héroes de la saga (que pertenecen a distintas especies) es la victoria sobre la deshumanización y la masificación. Cada uno de ellos es

un héroe a su manera. La Estrella de la Muerte, de la que el mismo Vader desconfía, gigantesca nave que imita a un planeta, nunca podrá vencerlos; en su impresionante poderío tecnológico está el germen de su destrucción. Su debilidad es cada vez más evidente, su destino es efímero.

Futuro de la saga. Lucas siempre pensó *La guerra de las galaxias* como una gran saga. El número total de episodios debía ser nueve. *La guerra de las galaxias* es el cuarto, *El imperio* el quinto y *El regreso* el sexto. A partir de la Special Edition que conmemora los veinte años del estreno de *La guerra de las galaxias*, Lucas se dispone a realizar los primeros tres episodios de la saga. Dos temas surgen entonces para considerar: ¿por qué alterar la obra con nuevos efectos y escenas agregadas? ¿Cómo serán las nuevas películas?

A lo primero hay que responder que no se trata de un *director's cut* realizado luego de varios años, al obtener Lucas mayor prestigio y poder. Aunque los cambios introducidos (que por otro lado son mínimos y no alteran en nada sustancial el contenido) no hacen más que reforzar el carácter mítico de la saga. Así como distintos mitos sufren pequeños cambios que los van separando del origen, *La guerra de las galaxias* ya no se verá como se la veía, ni tampoco se las escuchará como antes. Pero la película es la misma y sus ideas no han cambiado. Pronto empezarán a reponerse otros títulos clásicos, y entonces se recuperará aquella costumbre perdida de ver en salas de estreno films de otras épocas. Lo que no parece ser algo muy malo para el cine.

A partir de ahora, solo queda esperar que Lucas presente las tres nuevas precuelas de *La guerra de las galaxias*. Allí se contará la historia de Darth Vader, de la Antigua República y de los caballeros Jedi. Ascenso y caída de Vader. La última de las tres películas cuenta el pasaje de Anakin Skywalker (Darth Vader) al lado oscuro de la Fuerza. Lucas es consciente de que esta será la más oscura, pero la expectativa creada alrededor de la saga le da un respaldo extra. Con todo el temor del mundo, pero confiando en la Fuerza, esperamos que ese maravilloso relato sobre la República y su posterior caída y sobre los caballeros Jedi y sus nobles historias sea tan grande como aquella historia de Camelot, y aun más, si esto fuera posible.

Un lugar en la galaxia. John Steinbeck recordaba su relación con los libros en la infancia y cómo todo cambió cuando llegó a sus manos *La muerte de Arturo*, de sir Thomas Malory. Como si los otros libros de la casa fueran patrimonio común pero ese le perteneciera. A pesar de las terribles cosas que se contaban allí, el libro no lo atacaba como otras obras infantiles: lo protegía. Mi relación con *La guerra de las galaxias*, como les debe ocurrir a muchos espectadores, parte de esa misma situación. Fue en *La guerra de las galaxias* donde encontré cualidades que me atraían, en especial el heroísmo de los protagonistas. Pero también sus miedos, sus dudas, y su lado oscuro. Si Han Solo podía volver a tiempo a salvar a su amigo Skywalker, entonces yo también era capaz de hacerlo. Y si luego él debía elegir entre su formación personal y la vida de sus compañeros, ambos tomaríamos la decisión correcta. Podía comprender la oscuridad de Darth Vader, porque ella también habitaba en mí. A pesar de todo, también estaba en mi corazón el poder para lograr que la fuerza me acompañe, y quizás aún lo esté. Ese es el poder del mito, ese es el poder de *La guerra de las galaxias*. Aquí y ahora, como fue también hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana... ■

El lado oscuro de la Fuerza

por Alejandro Ricagno (un resistente)

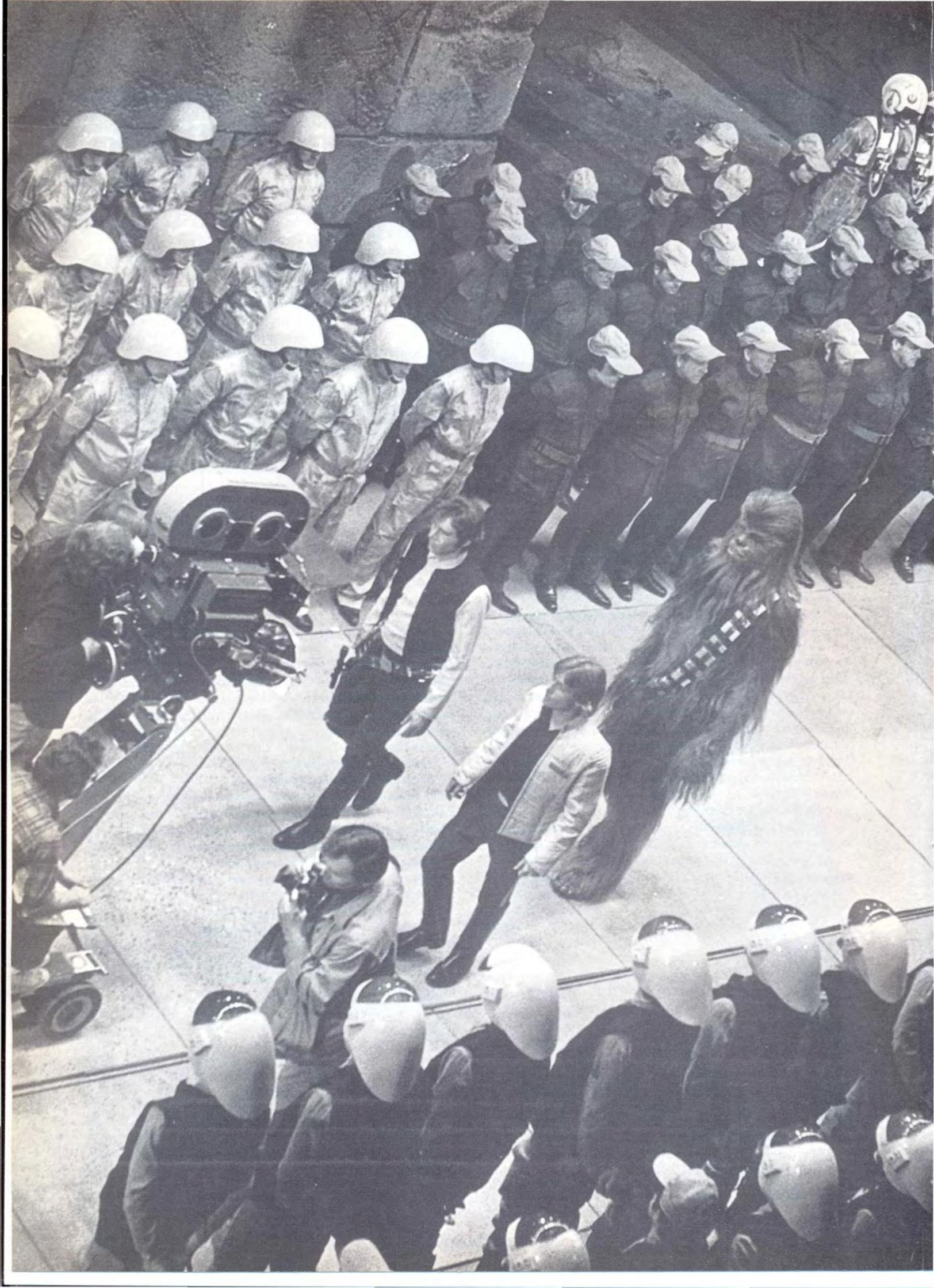
Desde su estreno en 1977 hasta ayer, no he vuelto a ver *La guerra de las galaxias*. Fue la única de la saga que vi en cine. Ahora descubrí las otras dos partes en video, pero ese es otro asunto. No me voy a ocupar del film en sí mismo, ya que lo hacen en extenso mis compañeros. Mi absoluto desinterés por el publicitado reestreno remasterizado es el mismo que hace veinte años, cuando la vi porque “había que verla” y porque recordaba con agrado el único film de Lucas estrenado aquí, *American Graffiti*, más que por un verdadero deseo cinéfilo. Es probable que esta resistencia tenga una causa prejuiciosa arrastrada a lo largo de mi educación cinéfila, y que me costó más de una pelea con varios amigos más jóvenes que yo. Me hago cargo. Es que pelear contra *La guerra de las galaxias* no apunta tanto al film en sí mismo como a su significado en la historia del nacimiento de un nuevo espectador. Y es más difícil que pelear contra el desarme. No es una pelea contra un film o tres sino contra un entero imperio extracineamatográfico, cuya marca de nacimiento se origina en *La guerra de las galaxias*. Como en toda guerra, sucede que uno ataca puntos sensibles de muchos que quedan en el fuego cruzado. Discutir el film de Lucas & Cía. y señalar su influencia negativa es también meterse con la infancia de muchos. Sabemos que aquello que nos marca está siempre allá lejos y hace tiempo. Aquí mismo hemos intentado acercarnos a ese fenómeno que une infancia, cine y descubrimiento del mundo, inspirados por ese excelente artículo de Daney, “El travelling de *Kapo*”, al que, para ser sinceros, no le llegamos ni al talón (ver nota de Daney y dossier sobre cine e infancia en *EA* N° 53 y N° 55, respectivamente). Retomando la magnífica definición del francés sobre “los films que miraron nuestra infancia”, es indudable que *La guerra de las galaxias* ha mirado la infancia de muchos. Es más: la ha constituido. Pero a diferencia de aquellos films que para otras generaciones, por ejemplo la mía, nos abrían la puerta a mundos desconocidos, que nos miraban más allá de lo que alcanzábamos a registrar para luego, en secreto y en silencio, crecer dentro de nosotros y ampliarnos la mirada, *La guerra de las galaxias* clausuró —y esta es mi hipótesis personal— el modo de entender el cine, inclusive el del Hollywood retrospectivo y sus variantes. Esto, por supuesto, más allá de los valores que la saga Lucas evidentemente posee: su honesta revitalización del género de aventuras, sus connotaciones míticas, su valor como espectáculo inteligente, sobre todo en la segunda parte y en no pocos momentos de la última, ambas controladas pero no dirigidas por Lucas.

La guerra de las galaxias es el film inaugural de un nuevo tipo

de espectador. El impacto que este nacimiento provocó ha afectado a toda la industria del espectáculo y a todo el universo de los espectadores. Lucas dirige su film, no exclusiva pero sí prioritariamente, a un público infantil y preadolescente, cuyo perfil había sido olvidado en la década del 60 y principios de la siguiente. Les brinda la vieja seducción de los cuentos en un nuevo paquete, reemplazando la mera espectacularidad del cine catástrofe, cuyo *target* no era específicamente infantil, por el nacimiento de una nueva imagen tecnológica ofrecida casi como un juguete. Ese paquete mucho más espectacular que lo conocido hasta entonces, obviamente sedujo a los espectadores, teenagers primero, y a la industria después.

La aventura tecnológica y su alta rentabilidad se impuso a la emocional. Aunque la emoción no fuera el punto fuerte de la primera parte de la saga. La industria, de la que Lucas es actualmente parte central con su Industrial Light and Magic —ya que no existen prácticamente films americanos que no precisen de sus servicios hoy en día—, recogió el guante y el dinero. Y la máquina comenzó a funcionar. Y allí nació la fórmula de la paulatina estandarización mayoritaria del cine americano que se ha producido desde entonces hasta hoy. Tal vez sea injusto acusar a Lucas —que también ha trabajado como productor de obras mayores y tan poco rentables como el *Mishima* de Schrader y el *Kagemusha* de Kurosawa— de la decadencia del cine-espectáculo del Hollywood de los últimos veinte años. Pero lo cierto es que a partir de *La guerra de las galaxias* —y cada vez con menos calidad y menor funcionalidad narrativa— el imperio del efecto especial se impuso sobre las historias, la reflexión, la variedad y, en definitiva, sobre la inteligencia. Las fuerzas rebeldes han quedado dispersas e imposibilitadas de enfrentar al Imperio. Ahora se trata del Imperio del mercado. Y la oficialización de una única clase de espectador al que han acostumbrado a una cómoda pasividad. Vuelvo al recuerdo personal: Argentina, en algún lugar de la galaxia, 1977. ¿Qué se podía hacer salvo ver películas? Y resistir. Quedaban pequeños refugios: la Cinemateca, el Lorange, el Cosmos con su infaltable *Potemkin*, pero también con Tarkovski y los checos rebeldes, que recién supimos ver correctamente mucho más tarde, y el Multicine, donde una misma tarde vi *La hora del lobo* y *Gritos y susurros*. Los que éramos jóvenes, y con una idea vagamente de izquierda o militantes de alguno de los proscritos partidos políticos, o simplemente necesitábamos ejercer algún tipo de pensamiento en la Argentina de la dictadura, buscábamos otro tipo de relato. El de Lucas era considerado cine para descerebrados. Ni siquiera lo encontrábamos divertido. La guerra sin cuartel entre Georg Lukács vs. George Lucas. Ciegos, en buena medida, ni siquiera podíamos tomar ese cuento bajo una lectura coyuntural: como la historia de una resistencia. Mascábamos la bronca leyendo en el *Clarín* “El cine que no podemos ver”, los argumentos de películas extranjeras (inclusive norteamericanas) prohibidas por la censura vernácula. El tiempo pasó y puso algunas cosas —solo algunas— en su lugar. Las lecturas ideológicas dejaron de ser las únicas. Hay quienes pudieron salir de la infancia sin necesidad de destruir la nave de Luke Skywalker para emprender viajes más riesgosos, y quienes se dejaron invadir por la aventura sin culpa. Pero el imperio de la industria estandarizada inicia hoy su contraataque. No quiere recordarnos su poder; quiere existir dominando todos los confines del universo. Con remasterización, digitalización y repetición. Y en Argentina, donde cada vez se estrenan menos películas inteligentes y cada vez hay menos salas de cine, tendrá varias de las mejores ocupadas nuevamente y por largo tiempo por la saga. Los refugios, hoy, paradójicamente son pocos. La industria supo cómo usar el lado oscuro de la Fuerza. Y trata de atraer a nuevas generaciones sin realizar mucho esfuerzo.

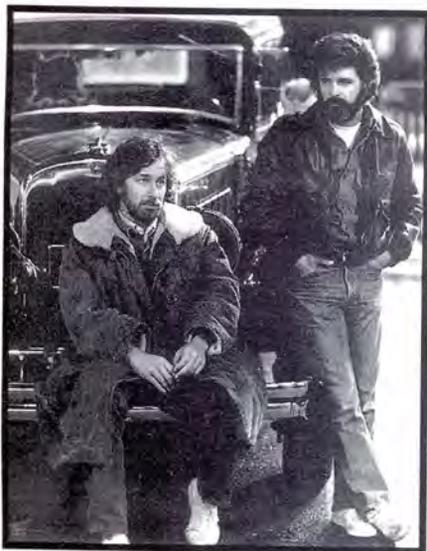
Se esperan nuevos resistentes. ■



Nueve hipótesis a corroborar

Nos juntamos a discutir sobre la trilogía de George Lucas desde sus más fanáticos defensores hasta quienes le niegan todo mérito. No llegamos a ningún acuerdo pero con lo que nos encontramos fue con algunas hipótesis acerca de la significación de la saga en la historia del cine contemporáneo. Ideas que fueron discutidas por toda la redacción, delineadas por cada uno de los que ponen la firma y a ser corroboradas o refutadas por futuros investigadores. Que la Fuerza los acompañe, nosotros nos vamos a dormir la siesta.

Hipótesis 1



La guerra de las galaxias marca el comienzo de una generación de realizadores enraizados en el cine popular que aleja a Hollywood del cine de autor.

A lo largo de la década del 70 surge y se consolida una generación de directores en Hollywood. Su situación es muy distinta a la que tenían aquellos realizadores cuando trabajaban bajo el contrato de los seis estudios principales. Durante la

década del 50 los estudios se ven forzados a vender sus salas de cine (debido a las leyes antimonopolistas) y, al perder la garantía de colocación de sus films, sus riesgos crecen y empiezan a apoyarse en compañías independientes de producción con el fin de centrarse en la distribución de las películas. Este cambio abre la posibilidad de que el director no solo se limite a dirigir sino que se convierta en lo que comúnmente se llama *filmmaker* (realizador de films). Un *filmmaker* tiene el control de la película desde su concepción hasta su realización, interviniendo de forma directa en el origen de la idea, escritura del guión, producción y en la comercialización de la película. Dentro de este esquema de producción podríamos hipotetizar que, con *La guerra de las galaxias*, Lucas produce una ruptura o una oposición frente al cine de colegas como Coppola, Allen, Scorsese, De Palma y Altman, para quienes las películas son un vehículo artístico para expresar su mundo y sus ideas. Con Lucas nace el modelo del *popcorn director* o, mejor dicho, del *popcorn filmmaker*, ya que de hecho solo dirigió la primera película de la trilogía. Lucas junto con Spielberg pertenecen a una generación no ilustrada de directores enraizados en el comic y la televisión. Spielberg recién comienza a ver cine clásico cuando ya es un director profesional. Su formación —como la de Lucas— es más pragmática que intelectual. De acuerdo con esta hipótesis, *La guerra de las galaxias* devuelve a Hollywood la confianza en un cine popular, prefabricado, donde el

director se transforma en una especie de gallina que empolla el huevo de otro hasta dar a luz. Es difícil separar la visión de Lucas de la contribución personal de Irvin Kershner en *El imperio contraataca*, del cual dijo una vez Lucas: "Es realmente una película de Kershner", mientras que en otra oportunidad dijo: "Yo soy el jefe".

¿Quedaba algo por hacer para Kershner y Marquand si Lucas escribía la historia (aunque no el guión), creaba los storyboards, revisaba copias diarias en video del material filmado, ofrecía consejos técnicos, supervisaba el montaje y los efectos especiales y se encerraba seis semanas en la sala de sonido? La generación de directores autores que había conseguido un control artístico casi absoluto de sus obras —como Cimino con *El francotirador* (1978)—, obteniendo salarios inéditos para un director, empieza a ser boicoteada por la industria. En el afiche de *La puerta del cielo* (1980) el nombre de Cimino era casi tan grande como el título de la película y su fracaso financiero es considerado por muchos historiadores como un golpe de Estado que se produce dentro del seno de la industria para derrocar el liderazgo del director en detrimento del rol del productor. No es casual que para recuperarse del desastre de 1941, su proyecto más personal, el mismo Spielberg haya tenido que deslizarse en los zapatos de Lucas dirigiendo *Los cazadores del arca perdida*, su película más impersonal y distante. ■

Sergio Eisen

Hipótesis 2



Lucas ignora las convenciones narrativas hollywoodenses y construye un cine con elementos de insólita modernidad.

Los personajes junguianos de *La guerra de las galaxias* no tienen el volumen del mainstream americano. Pero es mejor que sean las figuras planas de una baraja arquetípica que muñecos rellenos de falsa psicología. El héroe Luke Skywalker y sus amigos no requieren ser contruidos por el guión. Un par de planos bastan para definirlos. Por otra parte, a Lucas no le interesan los climas, los crescendos dramáticos, los dilemas morales: sus criaturas actúan por impulsos elementales. Esto le permite concentrarse en la acción pura y evitar en cada escena la presentación y el desenlace sin que nada se pierda: ni los conflictos, ni las motivaciones ni las pulsiones eróticas. La saga, que nos introduce en un mundo inhabitual, se presenta con un par de frases. En el primer capítulo son especialmente notables las transiciones bruscas y las elipsis violentas. Se cambia de locación sin aviso y se evitan las explicaciones. Los diálogos pueden ser sustituidos por ruidos, como lo prueba el personaje de R2-D2, o por comentarios irrelevantes, como los que hace C3PO, que tiene más parlamentos que los tres caracteres principales. Todos estos signos pueden entenderse como rasgos de un cine primitivo dirigido a mentes infantilizadas. Tal vez sea así, pero en todo caso, *La guerra de las galaxias* con su estructura modular y su desconsideración hacia un mundo de convenciones estéticas desmiente la naturalidad del modelo de Hollywood: si de algo no puede acusarse a la trilogía es de querer imitar la vida como la imitan las películas. Por el contrario, la adhesión del público demuestra que la parafernalia de trucos destinados a producir emociones dudosas de la cinematografía americana es innecesaria y retórica. A su manera, Lucas es moderno: su cine no es una forma filmada del teatro y no crea la menor redundancia entre las imágenes y las palabras. Y sin embargo, las emociones que logra de la audiencia tienen una rara perdurabilidad. *La guerra de las galaxias* toma motivos y

fragmentos de toda la narrativa anterior a ella sin ser deudora de ninguno en particular. Pero no los copia, sino que al condensarlos, los usa como elementos materiales: el trío de protagonistas puede parecerse al rey Arturo, Lancelot y Geneveva, pero también a los personajes de *Casablanca* o de *Lo que el viento se llevó*; el par de robots puede venir de Don Quijote y Sancho Panza, el plano que proyecta la figura de Skywalker hacia el futuro puede estar inspirado en *El joven Lincoln*... No se trata de citas, sino que Lucas parece aspirar a recuperar mediante esta operación combinatoria el impacto gestáltico de cada uno de sus átomos y a impedir, al mismo tiempo, toda interpretación en términos de mensaje o alegoría. En la densa sopa narrativa de *La guerra de las galaxias* los sabores se mezclan, a diferencia del tenue caldo hollywoodense en el que cada fideo admite un discurso. Este procedimiento va en una dirección distinta a la búsqueda permanente de verosimilitud, acaso la mayor tara del cine de ficción como lo conocemos. ■

Quintín

Hipótesis 3



La guerra de las galaxias toma el modelo de 2001: una odisea espacial y lo destruye para romper con los tópicos de la ciencia ficción.

Lucas soñaba con tener su propia *2001*, una película que parecía imposible de hacer hasta que Kubrick la hizo. *THX 1138* fue su primer intento y le fue mal: una copia barata nunca puede ser mejor que el modelo. El primer Lucas comparte la predilección de Kubrick por el contenido, al que paradójicamente refuerza subrayando la monotonía de la forma. *2001* había convertido en verdad

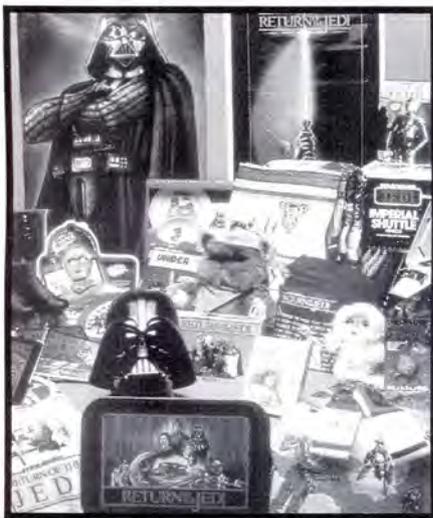
revelada el credo que la ciencia ficción precedente había mantenido en el terreno de la creencia esotérica: que el diseño de producción es el mejor recurso dramático del género y que se vuelve tanto más efectivo cuanto más excluyente sea. En ese film culminaba toda una tradición del género: la que construía un futuro verosímil a partir de los rasgos más modernistas del presente, sustituyendo todo lo ornamental por lo funcional, lo mecánico por lo electrónico, lo heterogéneo por lo homogéneo, en última instancia, lo viejo por lo nuevo. De ahí proviene la terrible falacia de que para hacer una película sobre el futuro que sea *puro mensaje* conviene fingir austeridad estética economizando variedad, como si con la presencia de pocos trazos se lograra que la forma se convirtiera en el único contenido y, por lo tanto, sus posibilidades significativas se potenciaran al máximo.

Ahora bien, vista en perspectiva, con su apocalipsis del color y su visión miserable del futuro, *THX* ya denuncia la inevitable fuga al pasado del cine de Lucas. En sus siguientes películas va a aparecer la misma nostalgia por el cine visto en la infancia y por la moral de los años 50 que caracteriza a los directores cinéfilos de su generación. *American Graffiti* recrea un modelo de valores que se había vuelto obsoleto y es su primera fuga a un pasado cercano e idealizado. *La guerra de las galaxias* es ya la fuga definitiva al pasado remoto y fantástico que narran los mitos y los cuentos de hadas. La trilogía entera puede pensarse como un modelo de cine que copia el espíritu de *2001* pero para traicionarlo, como si los rasgos kubrickianos que *THX* transcribía literalmente en su futuro sombrío, proyectados al tiempo congelado de la infancia, se desdibujaran hasta adoptar una forma contraria a la original. La saga de *La guerra de las galaxias* contradice la soledad existencial de la especie humana en *2001* creando tantas razas y variedades de seres fantásticos como en los bestiarios alternativos de Ursula Le Guin o de Tolkien. Al blanco sobre blanco —el color oficial del nihilismo— le contraponen la variedad de paisajes y colores, todos poblados de criaturas fabulosas, reservando la gelidez cromática solo para la nieve y el Imperio (los que tienen el poder del Mal se visten de negro porque les gusta diferenciarse de sus súbditos y destacarse sobre las superficies blancas del interior de sus naves). Con esta celebración de la diversidad se burla también de la creencia pueril en que la tecnología, al implementarse en todos los órdenes de la realidad cotidiana, se convierte en un patrón de funcionalidad que acaba con todas las prácticas esotéricas. En *La guerra de las galaxias* la tecnología no es incompatible con la magia y hasta se asimila parcialmente

su uso perverso con el lado oscuro de la fuerza. El lugar de la computadora perfecta con destino trágico (Hal 9000) lo ocupa (con destino trágico y todo) el mejor personaje de la trilogía: Darth Vader. La seriedad del mito de Frankenstein —convertido en el leitmotiv de la crítica a la ciencia y a la tecnología que se hizo dentro del género—, aun cuando esté presente indirectamente, a través de la reconstrucción del cuerpo de Vader, cede el paso a los conflictos, pasiones, venganzas y reconciliaciones propias de las familias poderosas de las *soap operas* televisivas. Vader conoce el lado oscuro de la fuerza y se convierte en el padre pródigo de esta maravillosa telenovela con la que Lucas termina de asesinar a su propio padre en la ciencia ficción: Stanley Kubrick. ■

Silvia Schwarzböck

Hipótesis 4



Lucas construye un imperio cinematográfico para poder respaldar artística, técnica y comercialmente su propio cine.

Cuando, en 1977, *La guerra de las galaxias* obtuvo su enorme éxito de taquilla, Lucas ya había estado trabajando durante dos años para desarrollar los efectos especiales (Industrial Light and Magic) y el sonido (Skywalker Sound). El posterior éxito de Lucas se debió a que su proyecto nunca estuvo alejado del cine, sino que se volcó íntegro en él. Supo cómo aprovechar toda una serie de variantes que el cine ofrecía pero que nadie usaba, y las utilizó, básicamente, para mejorarlo. Obsesionado por el sonido y la posibilidad de alcanzar un cine más completo a través de la posproducción y los FX, sin límites visuales y con un

costo menor, crea LucasFilm y se dedica a producir películas, organizar diferentes ramas de su empresa, participar con ellas en otros films y continuar con la saga.

En 1978 compró los primeros terrenos del que sería el Skywalker Ranch, terminado en 1981. Allí creó una especie de campus universitario donde los profesionales podían seguir creando y perfeccionándose como en sus años de estudiantes.

A partir de las inéditas, por lo gigantescas, ganancias del merchandising, se creó en 1978 LucasArts Licensing, empresa que se encarga de otorgar licencias para la publicación de comics y libros, además de muñecos, ropa y otros artilugios. La ILM fue la encargada de realizar los más famosos y espectaculares efectos especiales de los últimos veinte años. A Lucas le importan fundamentalmente tres cosas: entretener, educar y contar historias. Intentó fusionar estas variantes en algunos de sus juegos y finalmente en la serie televisiva *El joven Indiana Jones*, pero en este caso fracasó con el público. En otros rubros prefirió dividir las tareas. LucasArts Games es la encargada de la creación de juegos de computadora y, por otro lado, LucasArts Learning realiza programas de computación y multimedia con fines educativos.

THX es el sistema de sonido creado para las salas de cine y —por ahora en menor medida— para el uso particular. Lucas fue uno de los impulsores del notable mejoramiento del sonido durante los últimos años, desde su ópera prima *THX 1138* hasta dicho sistema.

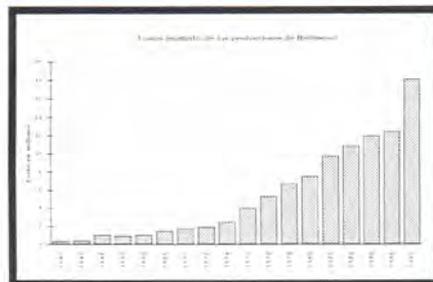
En televisión, además de *El joven Indiana Jones*, produjo especiales, telefilms y otros programas. A esto se le debe sumar la producción de films sin grandes posibilidades de taquilla, como *Kagemusha* de Kurosawa o *Mishima* de Paul Schrader. La producción de la película de Kurosawa fue también una forma de retribución a uno de los cineastas que más lo inspiraron. El proyecto más exitoso que llevó a cabo como productor fue la serie de películas de Indiana Jones, dirigidas por Steven Spielberg pero fuertemente marcadas por el universo Lucas.

A diferencia de lo que se imagina, Lucas no produjo tantos films. Pero sí posprodujo (con el sonido y los FX) infinidad de películas que van desde *Terminator 2* hasta *Sueños de Akira* de Kurosawa. Este es un punto clave para entender el éxito de Lucas. Producir películas tiene muchos riesgos, pero posproducir films de otros es algo muy distinto. Lucas experimentó durante años hasta llegar al punto que él siempre reclamó para reanudar *La guerra de las galaxias*. Desde *El regreso del Jedi* hasta hoy, ILM y Skywalker Sound lograron adelantos asombrosos. Las ramas de la empresa Lucas cubren

prácticamente todas las posibilidades del mercado, pero además han sido pioneras en lo suyo. Todas confluyen en el cine. Con la saga reacondicionada y en el apogeo de este nuevo cine que él ha creado, George Lucas se prepara para su nueva trilogía. ■

Santiago García

Hipótesis 5



La guerra de las galaxias es una de las despedidas del cine personal en Hollywood, que será reemplazado por el cine “de comité”.

El gráfico que acompaña este artículo indica el aumento a través de los años del costo promedio de las películas en Hollywood. Se puede apreciar el extraordinario incremento a partir de la década del setenta. Una información reciente indicaba que en el año 1996 el costo promedio ascendió a 60 millones de dólares. Este dato no fue incluido en el gráfico ya que al no tratarse de la misma fuente los datos no son necesariamente comparables. De todas maneras confirmaría la idea de que la tendencia no hizo más que acentuarse en los últimos años.

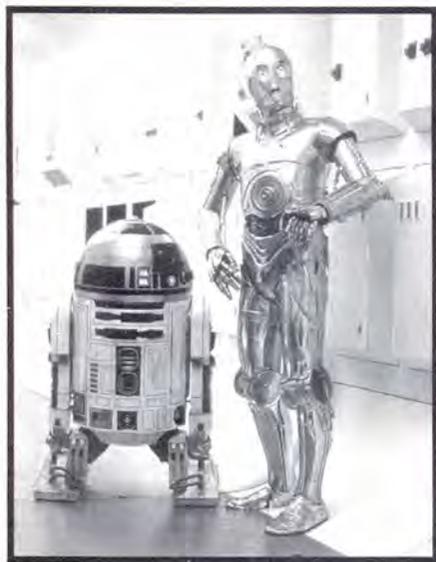
En 1977, *La guerra de las galaxias* empujó ligeramente el promedio hacia arriba con su costo de 10 millones de dólares, algo más de lo presupuestado inicialmente. Una recaudación global de más de 300 millones de dólares (solo por entradas vendidas) confirma que el negocio fue bastante rentable. Tres años después del estreno de la película de Lucas, *Las puertas del cielo* (un western particularmente ambicioso de Michael Cimino) elevó su presupuesto sideralmente por encima de las previsiones originales y, luego de su estrepitoso fracaso en las boleterías, estuvo a punto de hacer desaparecer a la United Artists.

Los fracasos de *New York, New York*, de Scorsese (1977), y de *Golpe al corazón*, de Coppola (1982), dos films también personales y caros, redondearon una tendencia para la industria: las películas podrían ser caras —el éxito de Lucas así lo demostraba— pero no era conveniente que el gasto de crecientes sumas de dinero quedara al arbitrio de

personas tan poco confiables como los directores. En realidad, nadie en la industria quería hacerse íntegramente responsable por una inversión de decenas y decenas de millones de dólares. Nació el cine "de comité": las decisiones estéticas de la producción de Hollywood dejaron de estar a cargo de alguna persona —productor o director o guionista o lo que fuere— y eran tomadas por comités impersonales luego de testeos y estudios de marketing. La fórmula a seguir fue la de seguir la fórmula: repetir las características de la última película exitosa aumentando numéricamente algunas de ellas: costo, efectos especiales, explosiones, persecuciones, disparos. Frank Capra dijo: "Ninguna obra de arte fue hecha por un comité". Lo que daba por supuesto era que el cine era una forma artística y que, por lo tanto, sus logros deberían ser resultado del genio de una sola persona. Argumentaba en favor del director y, en última instancia, de sí mismo. Al cambiar la constante (hoy lo que hay que dar por supuesto es que en Hollywood las películas están hechas por comités) la ecuación indica que su resultado no puede ser considerado arte. ■

Gustavo Noriega

Hipótesis 6



Antes que como director o productor, George Lucas debe ser entendido —al igual que los pioneros de hace un siglo— como alguien que persigue un ideal de inventor.

La influencia del cine de George Lucas no está en sus películas sino en su idea de lo cinematográfico. Desde la severidad formal de su primer

largometraje, *THX 1138* (para muchos —opinión que suscribimos— su mejor film) a la trilogía galáctica, donde Lucas se fortaleció instalado en aquella máxima que indica que "la edad de oro de la ciencia ficción es 12 años", ha perseverado en buscar ante todo el asombro, obsesionado por lo inmersivo, por la construcción de un mundo artificial y espectacular que pueda envolver al espectador. Su principal contribución al cine ha tomado la forma de algo que no es ni un film ni exactamente una productora, sino ese complejo que integran Lucasfilm con ILM, el Skywalker Ranch, Lucas Arts, Pixar y otras empresas asociadas. Guiado por aquel impulso que Bazin supo llamar como "el mito del cine total", el ideal de la recreación de un mundo alternativo por medio de la técnica, Lucas —como un Morel en el que el costado siniestro está ausente— orienta su invención con la ingenua tenacidad de los fundadores. En él hay algo de Georges Méliès y de Willis O'Brien, pero también del menos conocido pero igualmente decisivo Linwood Dunn, el pionero de las modernas positivadoras (aparato tan decisivo en el desarrollo del cine clásico como cámaras y proyectores, aunque mucho menos citado) sin las cuales ni *King Kong*, ni *El ciudadano*, ni *La guerra de las galaxias* podrían haber existido. Lucas comparte con ellos el genio y también cierta conmovedora simplicidad: no se piensa como un intelectual o artista. Tampoco diseña él mismo las máquinas —y en ese sentido tiene también algo del viejo Edison, junto con su capacidad empresarial—: simplemente orienta el conjunto hacia esa idea de un simulacro sensorial cada vez más perfeccionado. Desde ese ángulo puede comprenderse su eclipse como director y confortable instalación en tanto productor inclinado siempre a maravillarse con la pantalla, a jugar a la zambullida audiovisual. Y es así como dejó su marca en *El Tucker* de Coppola, en *el Mishima* de Schrader o en el ciclo de Indiana Jones. Hoy, el hombre está entusiasmado con la revolución que está transformando al cine en lo que él llama "un medio más pintable", más allá de la cámara y desencadenado de las ataduras con lo real. En busca del Santo Grial de la simulación perfecta, de la inmersión total en el espectáculo, la gran cuestión que Lucas enfrenta es si el asombro y el impacto sensorial pueden convertirse en el centro de lo que el cine puede ofrecer. El efecto del impresionante tren de los Lumière —los viejos hermanos lo aprendieron pronto— no alcanzaba para justificar la permanencia del invento; la apuesta a los sentidos no brinda necesariamente sentido a las películas. Lucas parece considerar, no obstante, que la solución pasa por el perfeccionamiento de la locomotora. ■

Eduardo A. Russo

Hipótesis 7



La guerra de las galaxias marca el comienzo de un cine sensorial, que aleja a Hollywood del cine de las emociones.

Luego de filmar la trilogía, Lucas consolidó su posición en la industria a través de dos productos técnicos que tienen su origen en *La guerra de las galaxias*: el sistema de sonido THX y la productora de efectos especiales Industrial Light & Magic. Tanto el sonido como los efectos especiales habían marcado *La guerra de las galaxias* dándole su característica de experiencia eminentemente sensorial. Se puede hipotetizar aquí el inicio de un tipo de cine cuyo foco de atracción no reside, como en el Hollywood tradicional, en el registro directo de una acción centrada en los actores, sino en la construcción técnica de una realidad casi sin referentes externos. Una escena de *La guerra de las galaxias*, o de muchas películas posteriores, puede tener un punto de partida desconcertante: dos actores moviéndose incomprensiblemente contra un fondo azul. En la posproducción, el fondo será reemplazado por una adecuada ambientación, los efectos especiales darán sentido a los movimientos aparentemente incomprensibles de los actores y un sonido cuidadosamente producido dará vida al espacio circundante. La profusión de esos pequeños documentos llamados "making of" dan cuenta de lo extendida que está esa práctica en el Hollywood actual. Este cine de posproducción basa sus efectos en el impacto sensorial que provoca en el espectador. La novedad del reestreno de *La guerra de las galaxias* no está dada tanto por el agregado de cinco minutos de escenas que no figuraban en el original sino por el mejoramiento de la calidad de la imagen y del sonido. Quizás el único aporte indiscutible que dio Hollywood en los últimos veinte años ha sido el mejoramiento de las salas, muy especialmente en lo que se refiere al sonido.

Una consecuencia del cine sensorial y de

su abandono del registro directo es su alejamiento de lo emocional, un terreno en el que Hollywood había pisado fuerte a lo largo de toda su historia. Si el personaje sufre, su dolor está mediado por el estruendo, la velocidad y los efectos especiales. Pero, además, generalmente está siempre en acción, siempre apurado, siempre tomado en planos más breves. Es un cine deshumanizado. La idea de que una escena esté sostenida por la intensidad de la presencia de los actores (las estrellas de Hollywood) es algo del pasado. Un amigo de Lucas, Spielberg, pone la disyuntiva en el centro mismo de su obra: de sus películas, las más frías, las menos sentimentalizadas, son las de la saga de Indiana Jones, justamente producidas por George Lucas.

Un poeta escribió: "A tear is an intellectual thing", una lágrima es algo del intelecto. Hay emociones que son un modo de la inteligencia: recordemos a John Ford, a Peter Bogdanovich. Una hipótesis anexa a la que aquí desarrollamos es que Hollywood, al alejarse de las emociones, se ha alejado también de la inteligencia. ■

Gustavo Noriega

Hipótesis 8



El regreso del sinfonismo en *La guerra de las galaxias* trae como consecuencia un sobredimensionamiento del rol de la música que contribuye a que el cine de Hollywood se perciba estandarizado.

Howard Hawks cuenta que para la música de *Hatari!* (1962) no quería ni un solo violín, ni un solo cello, ni una sola flauta. "Quiero instrumentos nativos o algo así que se te ocurra", le dijo a Dimitri Tiomkin. Hawks estaba harto del sinfonismo y el compositor que terminó haciendo la partitura fue el más novato Henry Mancini.

Me traslado a 1977 y me imagino a Lucas planteando a John Williams un diálogo inverso al de Hawks: "Mirá,

John, para *La guerra de las galaxias* no quiero ni un solo sintetizador, ni un solo órgano eléctrico, quiero violines, flautas y cellos. No quiero instrumentos ligados a la tecnología espacial en *La guerra de las galaxias*". Si bien John Williams había compuesto una magistral partitura de corte clásico para *Tiburón*, *La guerra de las galaxias* representa el regreso triunfal del sinfonismo en el cine. La música de Williams produce un efecto de antitesis: como si un storyboard o una historieta estuviera pintada con óleos en lugar de estar dibujada y coloreada con tintas. Williams tuvo infinidad de seguidores que dieron lugar a una especie de epidemia de grandes partituras con imponentes masas orquestales. Me animo a afirmar que la estandarización de las partituras musicales trajo como consecuencia una estandarización de la imagen, como si la música, en lugar de combinarse con ella, la hubiera aplastado con su exceso de peso y volumen. La sensación de acabado perfecto producido por las formas clásicas de la música provocó una especie de homogeneización en el formato de cientos de películas.

Si bien muchos compositores de esta corriente neosinfónica, como James Horner, Michael Kamen o James Newton Howard, desarrollaron estilos particulares y hallazgos en el campo de la música en el cine, tengo la sensación de que la partitura se convirtió en muchos casos en una especie de harina leudante para inflar historias vacías, como sucedía en *Un horizonte lejano* de Ron Howard por nombrar solo un ejemplo.

A partir de *La guerra de las galaxias* se produjo en Hollywood un sobredimensionamiento del rol de la música con partituras cada vez más extensas e "importantes". Como parte de esta hipótesis podríamos pensar que el sobrepeso impuesto en la música, en lugar de ocultar la anemia narrativa en el cine de la industria, la puso en evidencia. Para que una película sea capaz de transmitir emociones hace falta algo más que violines, flautas y cellos.

Sergio Eisen

Hipótesis 9



La carrera de Lucas es una victoria pírrica. Si, a su modo, consiguió derrotar al sistema, se convirtió en su mejor ejemplo y refuerzo.

Desde sus primeras incursiones en el cine, Lucas se planteó obtener una independencia creativa que Hollywood no estaba dispuesto a darle. Luchó para ello con una habilidad y una tenacidad que quien fuera su mentor, Francis Ford Coppola, no tuvo. Mientras Coppola cayó en la bancarrota y en la humillación con su proyecto Zoetrope, Lucas logró hacerse multimillonario, realizar el cine que siempre quiso y hasta imponerle condiciones inéditas a los estudios. Pero el detalle es que Lucas se pensó a sí mismo como un marginal que haría películas independientes y de bajo presupuesto. Terminó no solo al mando de megaproducciones, sino convirtiéndose en el pionero del merchandising y el modelo sobre el que el cine americano afirmó sus producciones más caras, que con el tiempo se transformaron en el mayor enemigo de los cineastas personales. Lucas contribuyó a que el negocio del cine se aproximara a un mecanismo en el que las películas en sí tienen una importancia relativa. No hay duda de que Lucas tuvo razón en casi todo. Desde la manera en la que negoció los contratos hasta su cuestionamiento de la dramaturgia de la época y la diversificación de sus actividades, que lo llevaron a perfeccionar los rubros técnicos del cine. Hizo el cine del futuro, pero ese futuro se ha hecho presente, y su creatividad ingenieril no nos satisface. Los bodrios americanos tienen el sonido y los efectos de las empresas de Lucas, y también la ambición de ganar lo que ganaron las películas de Lucas en detrimento de todo lo que sea modesto o no tenga al universo como público potencial. Lucas se convirtió en otra de las tantas leyendas americanas sobre los que se inventaron a sí mismos y triunfaron. En una prueba más de que desobedecer las reglas puede dar excelentes resultados. Pero también, de que las leyendas americanas terminan siendo sobre todo una cosa: innovadoras en el mundo de la empresa. En el imaginario colectivo, Lucas está hoy más cerca de Bill Gates que de los hermanos Lumière. Es posible que Lucas se haga más rico aun. Es difícil que se haga más sabio y más aun que pueda sorprender de nuevo. ■

Quintín

Elaborado colectivamente en Buenos Aires, marzo de 1997

El francotirador

Rodolfo Enrique Fogwill (55 años) es un excelente escritor y un polemista acabado. Aunque es autor de numerosos films publicitarios y trabaja en agencias como analista de comerciales, y fue –“por dinero”, pide que destaquemos– guionista de Leonardo Favio (versión del Di Giovanni de Osvaldo Bayer) y de Juan Carlos Desanzo (guión de su propia obra *Los pichiciegos*), es refractario al cine. Lo define como “un arte sustitutivo que nació para maravillar a las familias de ingenuos en las pantallas de una kermesse y morirá trivializando aun más a los individuos en las pantallas de sus dormitorios”.

¿Cómo ves al mundo del cine desde tu posición de escritor?

El mundo del cine es medroso, mezquino, choto. Te exige entregar demasiado a cambio de nada. Además, estoy convencido de que el cine es un negocio sucio.

¿Cómo sabés que es así?

Trabajé muchos años en publicidad. Ahí me di cuenta de la mala fe y el plagio que existen en este género de la comunicación a través de imágenes. Y vos sabés que mucha de la gente que trabaja en cine pasó por la publicidad.

Obviamente, nunca se te pasó por la cabeza ser cineasta.

No, porque me parece un oficio de canallas. Un poeta o un pintor no necesitan de una coyuntura institucional encarajinada para producir arte. En cambio, un actor y un director de cine necesitan de ese consenso. Por eso están perdidos, y por eso hay más canallas en el cine que en la pintura y la literatura. A mayor dependencia de la red político-institucional, mayor frecuencia de canallas en la demografía de artistas del género. Es más grave en la pintura que en la música y es más grave en la música que en la literatura. Dentro de la literatura, es menos grave en la poesía.

De todos modos, establezcamos la hipótesis de que sos cineasta. ¿Cuáles serían tus modelos?

Si fuera cineasta, tendría influencias de Godard, Resnais, Glauber Rocha, Bresson, Eisenstein, Welles, y la noción de espacio de la *Estética* de Hegel, la de *Bauen-Wohnen* de Heidegger, y las nociones de mensaje, espacio y movimiento de dos de los diálogos apócrifos de Platón escritos por Valéry: *El arquitecto* y *El alma y la danza*. Son doctrinas mallarmeanas: el socrático “Stephanos que vendrá después de nosotros” es Mallarmé.

¿No tomarías en cuenta a ningún cineasta de Hollywood?

No. Es más, ni para hacer publicidad los tomaría en cuenta. Las pocas películas que vi de ellos me lo confirmaron.

Muchos opinan que para aprender a narrar cinematográficamente hay que ver los clásicos del cine americano.

No es cierto. Hollywood produce un cine absolutamente tributario del naturalismo, o de cierto realismo naturalista. Hasta hay un libro de Flaubert, *La educación sentimental*, que preñuncia al cine: hay un fragmento en el que el autor narra

la llegada de un barco a un pueblito y dice que las escenas van pasando a un costado de ese barco como una cinta que se desenrolla.

¿No te gusta ni una sola película de Hawks, de Wilder, de Scorsese o de Coppola?

Vi poco del cine de ellos y me alcanzó. Películas como *El padrino* me parecen obras maestras de la perfección, como buenos shoppings, de excelente diseño, pero nada más. En publicidad se hacen cosas mejores.

La mayor parte de los cinéfilos opina lo contrario.

Los cinéfilos serán gente buena y cordial. Yo ni ahí.

Me parece muy raro que alguien de tu generación tenga tan pocos puntos de contacto con el cine de Hollywood.

Es la verdad: nunca me interesó el cine de Hollywood. También es cierto que en mi pueblo, la muchedumbre iba a ver películas argentinas porque no sabía leer, pero como yo tenía esa destreza, iba a la única sala en la que exhibían cine yanqui. Las películas norteamericanas me gustaban porque no tenían propaganda peronista. Me crié viendo ese cine, que es el que me constituyó y del que seguramente habré copiado algunos modelos de conducta, pero ya no me gusta.

¿Y qué cine te gusta?

Mirá, durante 1300 años se imaginó que no se podía escribir literatura en otra lengua que no fuera el griego o el latín. Parecía impensable un arte en lengua popular. Y apareció Dante. Entonces, ¿por qué no se va a poder hacer otro cine? De tanto en tanto, aparecen artistas como Bresson, Godard, Resnais, Kurosawa, Tarkovski. Ese es el cine que vale la pena.

¿Les das bola a los que te recomiendan películas?

Noo. Esa es otra de las cosas que me rompen las pelotas del cine. Que aparezca uno que te diga “tenés que verla”. O peor, “alquilátela”. A mí me gusta la música y no ando por ahí recomendando que lean partituras de Schumann.

¿Qué película te recomendaron y resultó una desilusión?

Traté en un momento de seguir la corriente y ver lo que se decía que había que ver. Y me encontré con *Las alas del deseo*, con la mala fe y la mentira de esa película, con la falta de consideración con la que se trata a la noción rilkeana de ángel, que alude a los entes ideales de Hölderlin y queda convertida por Wenders en dos pelotudos con alitas.

Venimos mal, pero igual te pregunto por el cine argentino. Tu hija trabaja en *Buenos Aires viceversa*, una película que no se estrenó comercialmente pero que fue unánimemente elogiada en cada festival en el que fue exhibida y que además recibió premios. Supongo que la viste.

Sí, y también vi *El acto en cuestión*, que es una obra maestra. Creo que Agresti padece de una reflexión tan implacable como automática y no consciente. Es naïf: discutió su película y mucho más su obra literaria. Es un gran narrador: no entiendo por qué sigue sin publicar su novela del fotógrafo: es, como *El acto*, una obra de valor en su género (que Agresti conoce) pero al mismo tiempo un ensayo sobre estética. Sostiene la misma teoría que *El acto*: el origen del acto creador como usurpación y fraude, la obra como milagro que sucede a pesar del artista. Agresti se niega a aceptar esta interpretación y por eso digo que es naïf, o concedo: o es naïf o es un hijo de puta que me hace perder horas de discusiones para tomarme el pelo.

De *Buenos Aires viceversa* no me gustó la trampita ideológica puesta para satisfacer el sentimentalismo canalla de los europeos. Justo ellos: los exportadores de armas químicas y maestros del genocidio piden por fax que les pongamos "desaparecidos" a todas nuestras historias. Pero hay algo que me jodió más de esa película. Hagamos una prueba de conmutación, viejo ejercicio de la lingüística: supongamos que los papás del personaje de Vera eran tuercas, que en vez de vivir en un galpón, vivían en un taller mecánico alquilado por el mismo turco, que en lugar de tener fotos del Che Guevara y Joan Báez, tuvieran las de Gálvez y Fangio y que no fueran chupados por la represión, sino que se hubieran matado en una piña que se dieron con una Chevy en el circuito de Olavarría. ¿Qué hubiera cambiado en esa película? Nada. O sí: que no sería un valor mercantil para seducir alemanes. En eso se toca con una película tramposa como *La historia oficial*.

Pero Agresti tiene un cuerpo de obra interesante, que excede esta película.

Sí, pero vos me estabas preguntando sobre esta película. En *El acto* no hay huellas de esa mala fe del autor obediente a los faxes de Berlín. A propósito, como estas cosas de cine las lee gente que está muy lejos de la realidad de la cultura, te ruego que les hagamos saber que yo usé la expresión "desaparecidas" en un libro publicado aquí y editado por mí en pleno gobierno de Videla, y que no lo hice para despertar "sentimientos" sino para provocar un pensamiento que anticipaba que esta manera de disciplinar la economía transformaría "la desaparición" en una mercancía que se pondría a la venta una

vez que el personal armado restableciese la organización social indispensable para el desarrollo de los mercados de autos, capitales, electrodomésticos y el de los sentimientos que ahora abastecen cosas como *La historia oficial*.

¿Hay posibilidades de hacer un cine independiente ideológicamente?

Un arte industrial que necesita dos millones de dólares para arrancar no puede ser independiente. Pero esto no porque los capitalistas y los funcionarios que forzosamente deben intervenir en operaciones de esta escala necesiten imponer condiciones. Aceptar la interlocución con ellos es una *condición* más determinante que una restricción temática o una sugerencia del tarado que pone la plata. Este es un tema que discuto con Rocca: un director que ustedes miran por encima de no sé qué galones que lucen en el hombro derecho. Lo admiraba antes como arquitecto, temí por su estética cuando lo vi mezclado con Subiela y Renán, pero en *Patrón* —una obra maestra de ascetismo, dirección de arte, actuación y ensambles— me da la sensación de que sigue tan intacto como cuando proyectaba casitas de lata donde la gente pudiese vivir.

Por último, ¿qué condiciones tendría que cumplir una película para ser considerada una obra de arte?

No necesariamente debe llegar a la pantalla. Ya que va a quedar condenada a dormir en una lata, puede dormir en un storyboard. No me desesperaría por el estreno, por la materialización. Un guión o un story de Bresson o Godard ya es una obra de arte. Está tan sobrediscurrida esta cuestión que también en esto se hace necesario aclarar que no queda posibilidad para una obra de arte, en ninguna de las artes reales y tampoco en las "artes plausibles" como el cine, que pueda darse con independencia de un mensaje sobre sus condiciones de producción. Esto es algo que vieron Favio y Ludueña hace un cuarto de siglo, y que es lo que tienen en común las obras de dos antípodas como Rocca y Agresti. No hay ejemplos en la música, en la literatura y en la pintura de obras que se hayan sostenido en contradicción entre lo que postulan ética y estéticamente y lo que dejan ver respecto de su modalidad de realizarlo. Esta armonía (que dominaron Bresson y Kurosawa) es casi imposible para el cine. Es como pretender la verdad en un noticiero. La verdad es una propiedad de las proposiciones. Y las proposiciones no pueden comunicarse mediante relatos, menos aun mediante imágenes, y mucho menos mediante imágenes puestas a funcionar como operadores narrativos. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti



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

Keep on Truckin'...



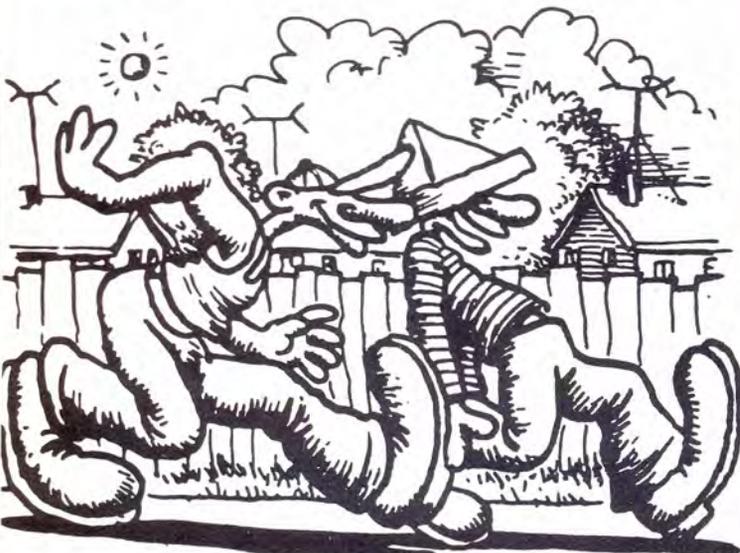
TRUCKIN' ON DOWN
THE LINE...



HEY HEY HEY...



I SAID KEEP ON TRUCKIN'...



TRUCKIN' MY BLUES AWAY!



El hombre que ríe

Robert Crumb, nacido en Filadelfia el 30 de agosto de 1943, es uno de los más brillantes historietistas de los últimos años. Su controvertido estilo (del cual la ilustración de la página anterior es solo un ejemplo) ha sido asociado a las experiencias lisérgicas de los años 60 y a la cultura hippie. Sin embargo, Crumb, un personaje singular, reniega de tal asociación así como de cualquier otra que lo vincule con el género humano. Crumb y sus extraños hermanos son además el centro de algo que podríamos definir como una experiencia devastadora: el notable documental Crumb (dirigido por Terry Zwigoff y emitido por el canal Film & Arts) analizado en esta nota.

por Silvia Schwarzböck

Robert Crumb no es el Marqués de Sade. Ni Terry Zwigoff está interesado en presentarlo como si lo fuera. Sabe que ese personaje de aspecto inofensivo al que está filmando tiene una obra considerada machista, misógina, racista, pornográfica y repulsiva, pero que al mismo tiempo le ha tocado vivir una época en que las *almas negras* (esas que exhiben las lacras sociales como si fueran fallas individuales) se han vuelto inusitadamente más populares que las *almas bellas* (esas que buscan salvarse actuando al margen de la lógica social). Por lo tanto, cualquier esfuerzo por volver simpático a Crumb iba a resultar tan inútil como el de tratar de destruirlo (esa idea del documentalista Raymond Depardon de que filmar a una persona significa al mismo tiempo hacerla simpática y destruirla nunca fue tan verdadera como cuando se la aplica al trabajo de Zwigoff, solo que esta vez la paradoja ya estaba instalada en la naturaleza misma del personaje: para algunos Crumb es simpático por las mismas razones que para otros merece ser destruido junto con su obra). Pensar que las historietas de Crumb ya no necesitan del mismo esfuerzo interpretativo que hubo que hacer con las obras de Sade para que encajaran dentro de la tradición ilustrada no es presuponer que uno está por debajo del otro, sino simplemente darse cuenta de que las interpretaciones de las fantasías *sádicas* (cualesquiera que sean, incluidas las de Crumb) ya se han hecho y que, en caso de revisión, el original está antes que la copia. Pero aun así, con conciencia de que su personaje provoca un repudio *de segunda mano* (el mismo que producen todas las *almas negras* en la sociedad que los ha engendrado) y una complicidad *de primera mano* (la de los adolescentes que adoran todo lo políticamente incorrecto porque se opone a la corrección política de sus propios padres y maestros), Zwigoff corría un riesgo todavía mayor que el de tomar partido por los detractores o por los entusiastas: el de celebrar la existencia del arte por sus virtudes sanitarias. Todos sabemos que hasta los sueños más salvajes pueden ser aceptados por cualquiera si es el Arte el que los canaliza: ¿existe una cosa más saludable que la sublimación y una cosa más sublime que los artistas sublimando en nombre de la sociedad? Pero no. Su trabajo no apunta a que las señoras gordas —que siempre han sido la vanguardia del gusto burgués y la retaguardia del gusto esnob— admiren las virtudes nobles de una obra retorcida pero al fin y al cabo *artística*, así como tampoco se contenta con el mal menor, que sería legitimar la sustancia underground de las

historietas buscando complicidad con esa secta mundial de marginalófilos adicta a las *boutades* estéticas (que podría decir cosas tales como que un solo dibujo de Manara vale más que toda la obra de Picasso).

Lo más interesante del documental —fuera de sus aspectos formales— es la habilidad con que Zwigoff escapa de todos estos males interpretativos a los que nos ha condenado nuestro tiempo. Y lo hace observando la singularidad de su personaje, sin subordinarlo a un concepto preestablecido de lo que este debe ser. De este modo, lo extraordinario del trabajo no es tanto lo que logra que se diga sobre el sujeto retratado —aunque, de por sí, pocas veces se ha ido tan lejos en cuanto a lo dicho sobre la vida privada de una persona pública—, sino lo que queda sin decir cada vez que irrumpe la risa de Crumb. Estas carcajadas enigmáticas son las que disuelven todos los lugares comunes sobre su persona y sobre su obra. Es el poder disolvente de esa risa el que nos hace dudar de las enseñanzas bienpensantes que nos llevan a distinguir arte de pornografía (porque si algo es artístico —por ejemplo, una obra maestra del cine, como *El imperio de los sentidos*, de Oshima—, entonces no debería ser a la vez pornográfico), pornografía de patología (porque se supone que el que la hace no se excita con ella: por esa razón Susan Sontag sostenía que Genet no escribió obras pornográficas, porque se excitaba mientras las escribía) y patología de arte (porque si el artista sublima, no le hace daño a la sociedad). La risa de Crumb permite sospechar que lo repulsivo de su obra no termina de subordinarse a la noble causa del arte y permanece allí de una manera demasiado primaria como para que su origen espurio, bajo y oscuro no se anteponga a sus valores estéticos. Es como si no terminara de entender el hecho de haber quedado del lado de la normalidad después de haber vivido en parte la misma vida que sus dos hermanos: ¿por qué ellos no pudieron sobreponerse a la misma historia familiar de la que él zafó y no encontraron otra salida que la locura (en el caso de Maxon) o la depresión y luego el suicidio (en el caso de Charles), si dibujaban tan bien que hasta podrían haber sido artistas? (De las dos hermanas de Robert ni siquiera sabemos por qué se negaron a ser entrevistadas y de hecho, nadie dice nada de ellas, como si nunca hubieran existido.) A este misterio Crumb lo insinúa con la risa más incómoda que se pueda recordar, una risa que sugiere algo terrible que no se puede decir y que aparece como una invitación a que el espectador sospeche de su buena fe: ¿ustedes realmente están dispuestos a

creer que yo soy un artista?: ¿ustedes piensan que yo soy más saludable que mis hermanos, simplemente porque soy socialmente útil?; ¿qué increíble que todos estén aceptando sin problemas a una persona que debería estar encerrada y que lo hagan por el solo hecho de que dibuja las cosas retorcidas que ustedes no se atreven a confesar!

Zwigoff enfrenta a Crumb con su propio pasado y, sobre todo, con el lado oscuro de ese pasado. Empieza por el origen de su hostilidad hacia las mujeres no porque intente definir su personalidad por ese rasgo, sino porque intuye que la misoginia no es otra cosa que la cara visible de su misantropía. Crumb nunca entendió por qué a sus compañeras de la secundaria les gustaban los chicos crueles y agresivos. “Yo era más amable y sensible. Me parecía más a ellas. De lo que no me daba cuenta es de que no querían que te parecieras a ellas.” Esta interpretación peculiar de la lucha entre los sexos lo llevó a encerrarse definitivamente en sí mismo y a escapar así de las presiones habituales para ser un adolescente normal. “Tendré que conformarme con gatos y discos viejos. Las chicas están totalmente fuera de mi alcance. Ni siquiera dejan que las dibuje.” Las fotos de esa época hablan por sí solas, son la punta del iceberg: basta con ver la mirada perdida detrás de los anteojos gruesísimos y la risa desafiante de aquel *nerd* sin consuelo para intuir la venganza terrible que iba a caer sobre todo el género femenino en nombre de aquellas chicas que lo rechazaron prematuramente.

Crumb sostiene que su suerte con las mujeres cambió después de hacerse famoso. Zwigoff elige una anécdota para demostrarlo que dice algo más que lo que parece evidente. Una galería de arte expone dibujos de las distintas épocas de Crumb. Una de sus amigas aparece allí diciendo que el hecho de que Robert la haya dibujado le permitió verse hermosa y aceptar su enorme trasero y sus poderosas piernas. El, a su lado, se ríe con una risa que sugiere algo más que la ironía de comparar el pasado con el presente. Es como si buscara insinuar que los dibujos que le permitieron tener tanto sexo como quiso y por los que sus amantes se sienten halagadas no son otra cosa que la prueba más contundente de una misoginia incurable.

En esa misma exposición, Martin Muller, el dueño de la galería, habla de las virtudes de Robert como retratista social (él está a su lado y asiente con la cabeza), agrega que su obra toca temas relacionados con la política, las drogas, la religión y las bellas artes (Crumb hace muecas de asombro), “yo diría que es un Daumier de nuestros tiempos”, concluye Muller (y mientras habla, se ve un dibujo de una madonna con esta inscripción al pie: “copiado de un posavasos de plástico para apoyar tazas”). En la escena siguiente, Robert ya está montado sobre la espalda de su amiga, haciendo honor a una de sus obsesiones sexuales más conocidas. Esas son para él las ventajas de ser alguien.

Crumb se ríe de su fama de artista —ahora respetado por la cultura oficial— tanto como de su aura de dibujante underground devenido figura de culto: Don Donohue (ex director de *Zap Comix*) está junto a él en una librería y le cuenta que los primeros números de esa revista que lo hizo famoso se cotizan a precios increíbles. Mientras Crumb mira un comic titulado *Vomita y explota*, de un autor joven que desconoce, Donohue le explica que ese es el estilo marginal inspirado por su obra. La risa con que responde y su cara de desprecio sugieren que no se siente responsable de que hoy se publique toda esa porquería.

Pero el blanco preferido de su risa son los que alguna vez fueron sus aliados generacionales. Crumb se ríe de la cultura hippie y desmiente haber vivido con los Grateful Dead, a quienes detestaba por su psicodelia aburrida. Donohue le dice que es raro que todos lo identifiquen con la década del 60,

porque su imagen encaja muy poco con los valores de esa época. La única razón por la que se mezclaba con hippies —confiesa Crumb— era para sacar partido de la ideología del amor libre. Pero no le iba bien, porque ellos lo creían un policía de narcóticos infiltrado. “Me veía tal como me veo ahora” (y está vestido de traje, con sombrero, anteojos de miope y bigote; cuando Zwigoff muestra filmaciones de la época, todos los miembros de *Zap Comix* tienen aspecto hippie, menos él). Todavía se lamenta de que por esa asociación ilícita, cada vez que se sienta a dibujar en la calle Haight (que está llena de marginales) se le acerquen viejos hippies a contarle sus estúpidos sueños en lugar de una joven hermosa de veinte años. De hecho, Crumb abandonó *Zap Comix* —cediéndole la propiedad al resto del grupo— cuando fue el momento de mayor éxito de las historietas underground (a partir de 1966-67—recuerda— se publicaba cualquier cosa que fuera producto del flujo de conciencia bajo los efectos del LSD y tenía éxito). Por ese entonces rechaza contratos fabulosos para dedicarse a dibujar lo que él llama “la parte oscura de sí mismo”. Es por esta etapa de su obra que las feministas se vuelven en su contra.

Zwigoff enfrenta distintas opiniones sobre la misoginia de Crumb. La más convincente resulta ser la de Deirdre English (ex editora de la revista *Mother Jones*). Según ella, las mujeres no deberían horrorizarse por las imágenes porno que dibuja Crumb (antes ha explicado que lo que él hace es pornografía y no sátira social) y pensar inmediatamente que representan la opresión y el poder que tienen los hombres para degradarlas. Esas fantasías masculinas —dice— surgen precisamente del terror a lo contrario: a no ser atractivo para las mujeres, a resultar impotente frente a ellas. En ese sentido, las feministas podrían explotar el verdadero trasfondo oscuro de la misoginia, aquel que —al asociar el odio hacia la mujer con el miedo a no poder penetrarla— deja a los hombres en un lugar más incómodo (para la autoestima machista) que todas las acusaciones de opresión.

Zwigoff sigue el desarrollo de la obra de Crumb a través de sus mujeres. El periodo más ingenuo culmina con su casamiento con Dana, su primera esposa. El psicodélico coincide con el fin de este matrimonio. La apertura sexual le permite iniciar una nueva etapa, más marcada por el sexo bizarro, el *bondage* y la misoginia (la constante de toda su obra). De esa época aparecen dos de sus novias: Diane (la pornógrafa) y Kathy (la chica romántica que se había enamorado de él *de veras*). El inicio de su relación con Aline (su segunda y actual esposa) coincide con la exploración de su *lado oscuro*, desde comienzos de los 70 hasta hoy, donde se condensan todas sus obsesiones. “El inconsciente en estado puro” (como dice su mujer, que es algo así como su alter ego femenino y que hace dibujos no menos sórdidos que los de él).

Zwigoff nos obliga a revisar no solo nuestros criterios previos sobre este tipo de arte repulsivo (porque lleva al colmo de la complejidad el tópico de la sublimación artística), sino también los que vamos adquiriendo a medida que avanza el documental. Después de oír de boca de Crumb que nunca amó a ninguna mujer (de todas esas con las que lo vimos tan afectuoso), o de boca de su esposa Aline, que no cree que cuando se muden al sur de Francia él extrañe a su familia (esos freaks con los que parecía charlar tan a gusto) porque mientras los tiene cerca apenas los llama por teléfono una vez al año, se nos vuelve a plantear de nuevo el enigma de la risa de Crumb, pero al revés: ¿no será que él ha quedado definitivamente del lado de la normalidad —con todo lo negativo que esto también implica— y la sola idea de ser como su familia lo aterra? De hecho, uno de sus últimos dibujos lleva un subtítulo revelador: “Todos están condenadamente adaptados y son atractivos también”. ■



Entrevista a Andrés Di Tella

La cultura de las catacumbas

En estos días se estrena *Prohibido*, un documental de Andrés Di Tella que muestra cómo era la cultura argentina durante los años del

Proceso Militar. Por primera vez, el cine argentino aborda un tema complejo con la finalidad de desentrañar cuáles eran los objetivos y las intenciones de la dictadura durante aquella época de sombras.

¿Cómo surge la idea de *Prohibido* y cuál es tu interés con respecto a la cultura durante la época de la dictadura?

Concretamente surge a partir de un interés de la Secretaría de Cultura de la Nación por hacer algo sobre el tema de la cultura durante el Proceso. El año pasado hice un documental sobre Macedonio Fernández que a Pacho O'Donnell le gustó mucho. A partir de ahí empezamos a charlar y le hice una propuesta. No hacer un inventario de las obras de teatro que se prohibieron o las cosas que pasaron durante el Proceso, sino centrarnos en las historias de algunas personas representativas —escritores, periodistas, pintores, fotógrafos, etc.— sin el ánimo de ser abarcativos. Creo que la idea de hacer un inventario, que todavía sigue muy presente en el documental argentino, sobre todo en la televisión, realmente no le interesa a nadie y mucho menos a mí. A fines de agosto, el proyecto se puso en marcha. Fue bastante rápido y no hubo demasiado tiempo para investigar. Creo que para la sociedad argentina el Proceso fue un hecho traumático y resulta muy difícil hablar sobre lo que pasó. Me parece que es una oportunidad magnífica tomar a la gente de la cultura, porque es como un prisma muy interesante para ver reflejadas las experiencias de la gente en general. Algunas personas que trabajaron en la película —por ejemplo, el sonidista o quien hizo la posproducción— empiezan a disparar sus propias experiencias o las que les contaron, cuando ven el material. O a la gente más joven le da ganas de preguntarle al papá “qué hiciste durante la guerra”. Eso me parece interesante.

¿Quiénes fueron los prohibidos?

No estaba en mi ánimo señalar con el dedo y decir fulano fue cómplice de la dictadura o fulano fue un héroe. Me resulta más iluminador el hecho de

contar ciertas historias complejas que no son fáciles de sintetizar en una palabra como “cómplice” o “héroe”, como la de Jacobo Timerman, que es una persona que al principio adhiere en alguna medida a la dictadura y llega a sugerir que haya una censura oficial. Y le roban *La Opinión*, lo secuestran, lo torturan. Me parece importante tratar de contribuir al esclarecimiento y ver realmente qué pasó. Algunos objetarán la presencia de Portal. Lo importante es que él tiene un gesto y confiesa que adhirió a la dictadura pero que no fue el único. Hay muchos otros que hoy son antimilitaristas pero que en ese momento adhirieron plenamente. Espero que ese tipo de cosas permitan pensar y evaluar un poco la situación. O la cuestión de Kive Staiff, que era el director del Teatro San Martín en esa época. Es muy valioso que él esté en el documental. Tuve que convencerlo pero dio la cara. Realmente corría el riesgo de quedar muy mal. Mucha gente esto no lo va a recibir bien porque evidentemente su papel no fue heroico. Pero me parece interesante ver qué le pasaba a un tipo así. Hay mucha gente que considera que Kive Staiff es un tipo que realmente estuvo en un lugar que era uno de los pocos donde se podía respirar algo de libertad. Mucha gente que no podía trabajar en otros lugares lo hacía ahí y también hubo mucha gente que no pudo trabajar en el San Martín. Pero el mismo Staiff se pregunta: ¿soy un cómplice? Además él es muy extraño porque habla como una persona de izquierda.

Además, Kive Staiff representa un poco las características que en la época del nazismo tuvo el personaje histórico de Gustav Gründgens en el que se basó *Mefisto*. Es la idea del intelectual de izquierda que acepta, por sus conexiones con gente del nazismo, la dirección de los teatros estatales con el objetivo de salvar a

la mayor cantidad de gente afín. Es como el personaje de *Montoneros* que le arregla la picana al torturador para que no torture con algo peor. Eso me pareció una de las cosas más brillantes, mostrar un tipo de relación que es totalmente inusual salvo en un contexto represivo.

Me parece interesante la reflexión que hacés justamente a propósito de Kive Staiff. Por otro lado, no sé si estoy de acuerdo con lo último que dijiste. Por supuesto que una dictadura es una situación límite, sobre todo como fue la del Proceso, algo muy sangriento que destruyó a muchas familias. Pero de todos modos siempre hay elecciones éticas con consecuencias prácticas. Hablemos de la gente de la cultura. Evidentemente en el caso de la dictadura es algo muy fuerte. Uno puede no estar de acuerdo con este gobierno y trabajar... No simpatizo particularmente con el gobierno pero hago este trabajo para la Secretaría de Cultura, en primer lugar porque me dan absoluta libertad y además porque pienso que la Secretaría de Cultura pertenece a la comunidad. Inclusive esa es otra cosa que, por ejemplo, traza una gran diferencia entre esta película y *Montoneros*. A nivel personal y no porque haya tenido ninguna presión al respecto, siento como una responsabilidad mayor de hacer una cosa un poco más representativa.

Al decir representativa, ¿estás haciendo referencia a algo entendible, didáctico, sin un fuerte punto de vista como en *Montoneros*?

El punto de vista es igualmente fuerte. De todos modos mi forma de trabajar es armar y presentar hechos o historias contrastadas y tratar en alguna medida de ser abierto para que el espectador saque sus conclusiones. Como vos, que identificás a Kive Staiff con *Mefisto*. A otra gente que la ha visto le parece que hubiera hecho lo mismo.

En Montoneros y en Prohibido aparecen las preguntas de los militantes y de personas de la cultura como Ure que estuvieron prohibidas en la Argentina. ¿Qué fue colaborar en la dictadura? Staiff llama a Ure y le dice que va a abrir la temporada del San Martín y él le dice que no puede hacerlo en una dictadura. En Montoneros, Graciela Daleo dice que al principio colaborar era prender la luz.

A mí me parece que las lecciones de la historia son interesantes cuando son lo más verídicas posibles. No quiero alimentar una polémica pasada, pero comparo el rol que tiene Graciela Daleo en mi película y en *Cazadores de utopías*. Ahí ella cuenta la historia terrible, cómo la torturan. No se habla de nada más. No se habla de que los Montoneros mataban gente. En *Montoneros* se habla de la dirigencia. Y me parece que es importante. Pero hay un criterio que yo creo que es muy argentino: cómo se presenta uno frente a los demás o ante la sociedad. Hay una diferencia muy tajante entre lo público y lo privado, lo que te cuento *off the record* y lo que declaro en público. El libro de fulano me pareció una cagada, lo hablamos todo, le sacamos el cuero, y después voy y presento el libro diciendo que es una obra importante. Parece que en los años 60 y 70 la cultura argentina estaba experimentando muchas búsquedas, experimentación de formas de vivir, de conocer otras realidades (los militantes montoneros que se iban a vivir a la villa, por ejemplo). Ahora estoy investigando el tema de la Comuna Baires, un grupo de teatro que vivía en comunidad. Las cosas rarísimas que hacían, los experimentos con la vida, por ejemplo el hecho de prohibir la amistad entre los miembros de la comuna porque era una desviación. Creo que la dictadura terminó con mucho de eso. Más que nada, en *Prohibido* me desvié por el material de archivo. A mí me gusta mucho dejar hablar al material de archivo, los viejos noticieros de televisión, inclusive muchos inéditos, que son cosas que se descartaron en su momento. Verlo a Borges con Videla es tan fuerte, o ver el elogio que le hace un periodista a Massera. Ver a Videla en la Feria del Libro con esa ovación increíble, o cuando baja de un auto y lo ovacionan.

La idea de escuchar a un milico, por ejemplo a Galtieri, diciendo que esta es una tierra de paz...

Para mí esto es muy impactante porque imaginense que había un montón de material de archivo. Lo que es increíble es el nivel de chupamedismo al que llegan los periodistas. En una entrevista a Galtieri, al principio de la nota, el periodista le dice "bueno... acá se puede hacer... vivimos en paz" o ese discurso

del tipo que alaba a Massera... Es increíble.

¿Las ausencias modificaron los criterios iniciales del trabajo?

Sí, quizás un poco. Me hubiera gustado tener a Palito Ortega, inclusive yo tenía incorporado material de películas de él que no pudimos utilizar porque no tuvimos autorización.

¿Y personajes como Emilio Vieyra se negaron a hablar?

Cuando hacés un documental tenés que tratar de reducir lo más posible. Yo estaba un poco entre dos aguas. Por un lado, tenía que hacer una cosa mínimamente representativa. No podía dejar de hablar del exilio, de la cultura de las catacumbas, de teatro... Hay cosas a las que estás un poco obligado pero tampoco podés meter a cien personas, porque la cantidad de texto que cabe en una película de una hora y media es mínima. En Estados Unidos aprendí lo que es el poder de síntesis, cómo se puede llegar a una síntesis, cómo aquello que vos pensabas que requería diez minutos para que se entendiera por ahí solo necesita dos minutos. Por eso trato de ver esa vivencia y ese episodio y creo que es lo que en realidad más te hace pensar como espectador, contra lo que uno podría suponer. Creo que de hecho si una persona te cuenta una cosa es por algo, sobre todo personas como las que están en la película, personas pensantes, que están acostumbradas a procesar sus experiencias.

Un medio tan masivo como el cine me parece que está representado de manera muy superficial. Hubo un cine de la dictadura y recién citaste a Palito Ortega.

Yo quería representarlo básicamente en Palito Ortega. Pero no lo pudimos conseguir a él ni a sus películas, y entonces todo eso se nos cayó. Una gran ausencia para mí es el rock, porque si bien está representado en algún sentido a través de Douglas Vinci, yo quería a Charly o Spinetta. Estuve a punto de conseguirlo a Charly y después no se pudo. Pero en cuanto al tema del cine, con la gente que hizo películas en contra de la dictadura o sobre la dictadura no hubo problemas, pero con el cine del Proceso, sí. Las publicidades del Proceso, por ejemplo, son un tema imposible, inaccesible, difícilísimo. ATC es una fortaleza inexpugnable y la Secretaría de Cultura de la Nación no puede sacar cosas del canal.

En Periodismo por derecha, un programa temático que transmitía Canal 11 en el 85/86, hubo una emisión dedicada a la propaganda y la publicidad durante el Proceso. Algunas están en La República perdida. El problema son las otras. Me acuerdo

de varias que tenían que ver específicamente con la cultura.

Se ve que las eliminaron.

No, están. Lo que pasa es que la misma gente que las hizo no quiere reconocerlas. Son las agencias que no quieren reconocerlo. Yo conseguí un par no tan vistas, la de *Tiempo y esfuerzo o Argentinos a vencer*. Hasta los programas de televisión no se conseguían. Con esto no quiero decir que llegué hasta los límites pero son limitaciones reales. Están las otras cuestiones, por ejemplo no haber conseguido a tal personaje. Pero creo que el cine de la época está representado, basta ver *Comandos azules*.

Justamente el cine de la dictadura estuvo representado por esas películas de entretenimiento y para toda la familia, al igual que el nazismo en los años 30. Pero también mostrás *El poder de la censura*.

Vieyra tiene el mérito de haber cedido el material pero con él hicimos una de cal y una de arena. A la vez esto me parece muy ilustrativo. El piensa que por ahí quedó bien con eso. Insisto con el tema del documental y del ocultamiento y de no dar la cara, que es un problema tan grande que si la gente da la cara, por lo menos uno siente respeto. Aunque sea en cuanto a la relación de trabajo. Pero con Vieyra pasó un poco lo mismo que con la cultura argentina y la gente: cuando era la hora de hacer *Comandos azules* se hizo y cuando fue el momento de *El poder de la censura* también se hizo.

Sería erróneo que señalaras gente con el dedo pero en el programa de más rating durante la dictadura, que era *Mónica presenta*, Mónica y César estaban muy alegres, se mostraban los safaris de Tico Rodríguez Paz por el mundo, o Magdalena Ruiz Guinzú y *Videoshow*...

Está bien, pero eso está representado en algún sentido en la figura de Timerman. Me parece que es importante mostrar eso pero tampoco vas a decir "todos son una manga de putas", aunque en realidad habría que hacer una miniserie de este tema, porque efectivamente da para eso. Pero parte del objetivo fue el siguiente: yo te muestro a Portal y vos te acordás de Mónica. O de *Videoshow*, que fue otro programa de mucho éxito.

Otro camino que no elegiste fue el de mostrar la obvedad, mostrar 60 minutos.

En ese caso porque no lo conseguí. Pero de todos modos me lo planteé, porque con el Proceso existe el problema de que todo el mundo cree que sabe la historia.

Entonces hay que tratar de encontrar una cosa diferente y que sorprenda. Creo que con este tipo de experiencias tan traumáticas se instala enseguida algo como ya sabido que impide saber qué pasó y que inclusive lo convierte en algo ajeno. Hay también una imagen de que el Proceso fue un ovni que descendió sobre la inocente sociedad argentina. A mí me interesa dar algunos apuntes sobre la cultura que permitió que eso sucediera. Por otro lado, ver qué hicieron los que no estaban de acuerdo, que no era nada fácil, porque —como dice Osvaldo Bayer— se le volvieron los amigos en contra y realmente fue difícil.

Además se instala la discusión que surgió a principios de la democracia sobre los que se fueron y los que se quedaron.

Yo pregunté un poco sobre ese tema cuando hice las entrevistas pero nadie le dio mucho valor. La discusión entonces había sido interesante. Bayer fue uno de los que lo planteó, un poco por aquella polémica entre Soriano y Jorge Asís. También mucha gente me preguntó por qué no hablé de Teatro Abierto. Me pareció que era un tema bastante conocido y sucedió a finales de la dictadura. No era tan representativo en el gobierno de Videla y en la época más pesada no había ningún Teatro Abierto posible. Además, por este criterio de no trabajar sobre lo obvio, me pareció mucho más interesante toda la experiencia de *Telaraña* de Pavlovsky. Estás contando una historia que la mayoría de la gente no conoce. Ure y Pavlovsky son lo más cercano a dos héroes. Por lo que hicieron y por cómo se cagan de risa. Ure no tiene empacho en plantearse como un cagón que tenía miedo de ir a la Municipalidad. Y en realidad, por lo que cuenta, hay que tener las bolas suficientes para hacer lo que hizo.

En la última media hora seguís hacia adelante con la historia y dejás la cultura del Proceso. Aparecen *La historia oficial*, *HIJOS*, las Madres de Plaza de Mayo.

Desde el principio quería que todo eso tuviera una conexión con estos días. Siempre pensé cerrarlo con los artistas jóvenes que tuvieron un vínculo muy fuerte con esa época. Además, tanto Mariano Grinberg como Malena Dalesio, la cantante, hicieron obra con eso. Ella, con la canción *Hijo de desaparecido*, y él está haciendo una historieta basada en el asesinato del padre. El mismo lo dice y realmente le cuesta. Aún no la terminó pero me parece importante. A la vez hay un personaje un tanto intermedio como el de Douglas Vinci, que no es de las personas representativas de la cultura de los 70, pero que tiene esa historia que a mí me interesó. Pero quería también ver qué

efecto tuvo eso en otra gente desconocida, víctimas de otro tipo, que no fueron asesinadas o secuestradas. Desde el tipo que iba a estudiar Psicología y no pudo y terminó haciendo otra cosa. Estaba pensando un poco en eso y de pronto me encontré con este caso que me contó Douglas, el del fotógrafo que se volvió loco cuando mataron al amigo. Toda esa historia estaba mucho más desarrollada.

El control de la población también se aplicó en el ámbito cotidiano, por ejemplo, en la escuela, y por extensión en la familia. La idea de a dónde vas o a qué hora venís.

Yo quería la publicidad que decía: “¿usted sabe dónde está su hijo?”, y nunca la encontré. También hay una parte muy ingenua que hoy aparece como algo ridículo y zonzo. Parte de la aberración del Proceso era que realmente los militares, más allá de cualquier idea sobre cómo debe ser la sociedad, no estaban capacitados para nada porque la sociedad es demasiado compleja. Entonces, ese intento de regimentación también era una forma de hacer a la sociedad más fácil de controlar y de entender. Pero, como dice Timerman, hasta los asesores que tenían eran una caterva de imbéciles.

¿Vos no pensás que a partir de esto la dictadura en realidad no fue una dictadura cívico-militar donde un sector civil de intelectuales de derecha hicieron de soporte cultural?

A mí me da la impresión de que en realidad no hubo una suplantación. Se eliminó a una cantidad de gente que molestaba y que era mayoritaria en la cultura en ese momento y en ciertos ámbitos pero no así en la televisión. Como bien dijiste, las otras cosas siguieron con bastante normalidad. Creo que no hubo un intento formal de imponer una nueva cultura, hubo intentos aislados y un intento de controlar y eliminar lo subversivo. Tengo la sensación de que había muchas internas entre los militares. Videla quería ganarse la simpatía de Estados Unidos mientras un energúmeno de Córdoba quemaba libros y Videla lo echaba pasando por tolerante. Cuando Ernesto Sabato va al famoso almuerzo para hablar con Videla, como también fue Borges, mientras este dice que por fin el país está en manos de caballeros —y eso lo dijo por gorila más que nada—, Sabato dice que se ha encontrado con un espíritu abierto. Pero no te olvides que acababa de publicar *Abadón, el exterminador*, que después fue prohibido durante la dictadura, donde había una precisión muy fuerte de todo lo que había pasado en la izquierda. Después hizo la CONADEP y fue muy importante y útil para el juicio y para la condena moral que quedó, más allá del

indulto, sobre los militares. Creo que Sabato fue instrumental. Inclusive algunos de aquellos episodios, como la prohibición de *El principito*, no son tan simples cuando tratás de averiguar realmente. Nunca se prohibió *El principito* pero se recomendó no utilizar los textos de Saint-Exupéry. Yo viví bastante tiempo afuera durante la dictadura, pero en el año 79 estuve acá y fui a comprar el último libro de Cortázar que sabía que había salido, que era *Alguien que anda por ahí*, y todos los libreros me decían que no existía. Lo más grave de esto lo dice Timerman: se autocensuró mucho más de la cuenta y esto tuvo consecuencias muy graves en la cultura argentina. Este es un poco el trauma.

¿Qué representa para vos la figura de Miguel Paulino Tato, el censor?

A mí me sorprendió mucho su jactancia, como si estuviera más allá del bien y del mal. Prohibía películas por malas. Todas esas de cine bizarro, vampiros, él las prohibía. Lo llamaba tarea higiénica, limpiar para que el espectador solo viera buenas películas. Está presente el aspecto ridículo del personaje pero no quise cargar demasiado las tintas en la censura, porque me parece que en realidad fue un fenómeno menor, ya que en lugar de seguir diciendo qué terrible era Tato, es más interesante ver qué les pasó a los demás y qué le pasó a la sociedad. Por eso me parece importante establecer una conexión entre la gente de hoy con la aquella época. Me parece que lo que pasó el 24 de marzo del año pasado también fue bastante significativo. La película termina con esas imágenes y después aparece una dedicatoria a José Luis Cabezas, porque a mí me impresiona hoy la reacción de la gente. En aquella época mataron a 97 periodistas y no sé si hubo una reacción; más bien la reacción fue una denuncia en un diario y los otros, lejos de solidarizarse, hicieron lo contrario.

Cuando le dieron el premio Nobel a Pérez Esquivel los medios disimularon la información y en la escuela nos aclararon que no era un Nobel como los otros que había obtenido la Argentina.

El tema de la escuela es un tema muy interesante y estaba presente en el trabajo, porque originalmente tenían un lugar más central las historias de Ure y Pavlovsky. Aparecían sus hijos y contaban cómo vivieron ellos como chicos lo que les pasó a sus padres y también lo que pasaba en la escuela. Ocurre que cuando hacés un documental en Argentina, donde se han hecho muy pocos, siempre que se toca un tema por primera vez aparece la exigencia de que hay que hablar de todo. ■

Entrevista: Silvia Schwarzböck y Gustavo J. Castagna



Dossier: la crítica en cuestión

Para muchos, hablar de crisis en la crítica cinematográfica es quedarse corto, ya que la actividad presenta signos de encontrarse en estado terminal. Pero hablar del estado de la crítica lleva a preguntarse por lo que la crítica es. Este pequeño grupo de notas ensaya aproximaciones al tema por distintas vías.

Tras un fragmento sin firma de la revista española Dirigido que protesta contra el nuevo periodismo, viene un artículo hecho en casa y luego siguen dos testimonios de gente que la practica: el francés Emmanuel Burdeau y el italiano Lino Micciché. Ambos están separados por 40 años y distintas tradiciones, pero unidos por una batalla en común.

Bueno, no tan unidos. En el Festival de Mar del Plata, Burdeau defendió entusiastamente la película francesa La sentinelle. Preguntado Micciché por el film, respondió: "Es un invento de Cahiers du cinéma".

La crítica cinematográfica en la encrucijada de los años 90

En efecto, ¿qué está ocurriendo con la crítica de cine en este país? ¿Por qué todo el mundo parece creerse con derecho a denostarla, denigrarla, despreciarla o sencillamente reírse de ella? ¿Qué narices pasa por la mente de alguien que ni siquiera es capaz de consultar un diccionario cuando no entiende algo, cuando uno de esos “gacetilleros” infames se atreve a insinuarle una cuestión que él no se ha planteado al ver la película? ¿Por qué prefiere carcajearse y pasar a otra cosa, mariposa, a poder ser un reportaje con muchos colorines y ventanitas? [...] Tomemos, por ejemplo, una película como *Trainspotting*, por no recurrir al típico producto de *merchandising* yanqui. No es solo que, mucho antes de su estreno, ya se esté bombardeando al potencial espectador con multitud de reportajes, datos y entrevistas, la mayoría de ellos perfectamente inútiles, sino que esa información se convierte hasta tal punto en protagonista que acaba suplantando a cualquier tipo de actitud crítica que se pudiera adoptar frente a la película *una vez vista*. Es lo que se podría denominar la información *windows*, a saber, la que practican últimamente la mayoría de los “suplementos culturales” y otros adminículos de la modernidad: como si estuviera ante un ordenador, el lector, por llamarle de alguna manera, pasea la vista a placer por una hoja de papel repleta de informaciones muy distintas entre sí, habitualmente dispuestas a modo de ventanas con datos precocinados sobre el director o los actores de la película, y escoge el menú que más le convence, siempre elaborado a base de tópicos más o menos sensacionalistas. Para volver a *Trainspotting*, se tratará de “la película-escándalo del año”, o de “la más atrevida”, o de “un descarnado retrato generacional”. La presunta

información, así, se convierte en mera publicidad, y esta, disfrazada de discurso crítico, desactiva cualquier posible respuesta posterior: quien, a partir de entonces, se atreva a decir que *Trainspotting* es simplemente un camelo, o que su “modernidad” era ya vieja y caduca cuando Los Bravos rodaron *Los chicos con las chicas*, o que la aparente “frescura” de su estilo es truculencia pura y dura, ese, señores, no lo cuenta. El mercado y sus sicarios han establecido ya las reglas, y quien las rompa no puede tener otro destino que el escarnio.

Se forma así una nueva generación de cinéfilos para los que este tipo de “información” es lo único que cuenta, para los que la crítica, tal como se entendía hasta hace unos pocos años, no tiene ningún sentido, pues su misión ya la están cubriendo —y con creces, según ellos— los fragmentos de entrevistas, los currículums troceados, las frases lapidarias con que se saludan los estrenos “célebres” —los demás no tienen derecho a ese tipo de publicidad— en los tabloides y demás parafernalia que se dedica a hablar de “cine”. ¿Para qué la crítica cuando ya sabemos todo lo que hay que saber sobre una película, cuando nosotros mismos podemos decidir, a partir de los datos que se nos ofrecen, si es buena o mala, sin necesidad de que ningún listillo venga a enmendarnos la plana? Pues bien, precisamente ahí reside el error: por un lado, en la presunta *libertad* que parecen otorgar este tipo de informaciones; por otro, en la consideración del crítico, a partir de eso mismo, como alguien que *imponer* criterios y opiniones. ■

El porvenir de una desilusión

por Quintín

Del mismo modo en que los autotitulados "cineastas independientes americanos" cuya promoción asegura Hollywood por medio del Festival de Sundance son en general cineastas que han perdido la independencia, la "crítica de cine" dirigida al gran público no es más que publicidad redactada; los verdaderos independientes y los críticos deben trabajar al margen. En más de un sentido, el tráfico se repliega en la clandestinidad.

Jonathan Rosenbaum

La cinefilia ya no tiene lugar en un mundo de películas hiperindustriales... Si la cinefilia está muerta, entonces el cine está muerto también... no importa cuántas películas se hagan aunque algunas sean muy buenas. Si el cine puede ser resucitado es solo mediante el nacimiento de un nuevo tipo de cine-amor.

Susan Sontag

Por qué empezar hablando de la cinefilia si uno quiere hablar de la crítica. Muy simple: en principio, los cinéfilos son los clientes de los críticos. Ambas categorías, tan dudosas, tan signadas por las evidencias de su desaparición, solían necesitarse. Porque un cinéfilo no es un señor que ama el cine a secas sino alguien que lo ama como revelación y como molde de la experiencia. Y un crítico no es un señor que habla de cine, sino alguien que intenta participar de un mundo a partir de la reflexión. Esa reflexión no interesa al público. Es más, se opone a la misma idea de público como el conjunto de los que pagan una entrada de cine. La crítica no le adjudica a esa gente derecho alguno. Ni el derecho al gusto ni el derecho a mantener una opinión. El público es el que no sabe y la prueba de su ignorancia es que rechaza al crítico. Otro tanto ocurre con el cinéfilo, que no escribe pero se sienta en el cine sabiendo que su pasión lo eleva sobre la categoría de simple espectador. Intolerante, antidemocrática, parasitaria, la conjunción crítica/cinefilia es parte del pasado. Lo que queda es el periodismo y la esperanza.

El periodismo es despreciable. Porque su misión es entretener al público. Y su función es aturdirlo. Atiborrarlo

de información inútil, de opiniones mediocres bajo la fórmula de la repetición de lo que ya se ha dicho, de la transmisión de slogans publicitarios, del culto a la novedad fabricada, de la transformación de los hechos en noticias. Bajo el pretexto de darle a la gente lo que quiere, sin lastimarla nunca, sin desmentirla, el periodismo educa en la sumisión y el aburrimiento. La crítica es arbitraria y elitista, a veces ignorante, casi siempre soberbia. Pero no es autoritaria como el periodismo. Porque la crítica no es una institución sino a lo sumo un conjunto de exabruptos individuales. Y sí lo es el periodismo. El periodismo tiene jefes y normas, tiene un lenguaje. El respeto por esas normas se enseña en las universidades y en las redacciones. Cumple lo que se llama una función social que no es otra que crear la ficción de que existe un orden en el mundo, como solían hacerlo la religión y el ejército. La crítica no se enseña, no se edita, no se mide, no sabe cómo hablar: debe descubrirse a sí misma. Cuando un crítico se pronuncia a favor o en contra de una película y enfrenta el consenso o la tradición, se expone como nunca se puede exponer un periodista, para quien decir lo contrario de lo que es unánime es el mayor de los pecados. Autoritario es aquel que tiene la fuerza para respaldar su estupidez y el crítico puede ser estúpido pero no tiene otra fuerza que la de su prosa. El crítico es un perdedor nato. Frente al aparato industrial y publicitario del cine, frente al realizador que tiene una obra para pararse sobre ella, frente al sentido común del gusto, frente a los editores de periódicos cuya voluntad es encarnar ese gusto y alimentarlo con lo que no ofende. Y la crítica ofende por naturaleza. Ese señor o señora que fue al cine y se deleitó con la película que hay que ver, lo último que quiere es que le digan que es una bazofia. Ese señor o señora que salió del cine irritado, aburrido, indiferente no necesita que le digan que eso que vio sin entender ni apreciar es una obra maestra. Malditos los críticos, dirá ese señor o señora, están pagados, son esnobs y simuladores.

Todos los días, unos individuos que ocupan las pantallas de televisión anuncian los estrenos, dicen lo que hay que ver, repiten lo que leyeron en las gacetillas de publicidad, entrevistan a directores o actores. Otros individuos se encargan de la misma tarea en la prensa escrita. Anticipan

las películas que no vieron, compilan estadísticas y chismes, cultivan la adulación por el éxito, se ensañan con el fracaso, fabrican a los ídolos de mañana y se empeñan en olvidar a los de ayer. Se ganan la vida como portavoces del consumo, de aliados de lo que es nuevo solo porque todavía no ha envejecido.

El fragmento que abre este dossier describe la perplejidad de un crítico español frente a las nuevas técnicas de evangelización periodística. El tipo no puede menos que protestar contra este estado de cosas en el que él lleva la peor parte. Cuando intente reparar el atropello a la razón que detecta, propondrá buenos modales, tolerancia, respeto por el conocimiento de sus colegas. Alcanzará un tono casi patético. Hace poco, una persona bienintencionada proponía que, para educar el gusto del público, se dieran los clásicos del cine en la escuela. Si algún gobierno encarara un plan semejante, construiría un paraíso para los críticos. Tendrían un trabajo útil, contemplado en los planes escolares. Porque solo los críticos podrían explicarles a los maestros las razones por las que esas películas son justamente los clásicos del cine. Después de todo, elevar esos films a su lugar ha sido la tarea de sus antecesores. El único problema sería que ese paraíso para los críticos sería un infierno para los niños. El cine pasaría a ser más detestado que la conjugación de verbos y la regla de tres compuesta. El cine, sustraído del mundo del placer e incorporado al mundo del deber, se convertiría en tortura perfecta. Nuevamente se advierte que la crítica no puede tener una función social. Peor aun. Imagino a los maestros, que como buenos ciudadanos comparten el gusto por las peores películas, impostando un fervor cinéfilo como si trataran de inculcar el amor a la patria. Más espantoso, imagino también las páginas de cine en los textos escolares, con sus capítulos destinados a pasteurizar *El ciudadano* o *Sin aliento* para consumo de las mentes infantiles. No. La crítica, desgraciadamente para nosotros, no está destinada a la batalla por educar a la infancia. Ni siquiera es parte de una hipotética batalla por la cultura: esta excursión por un mundo imaginario lo pone de manifiesto.

Los testimonios que hemos elegido para las páginas siguientes provienen de dos tradiciones completamente distintas del pensamiento crítico. El lector advertirá, sin embargo, que ambos comparten una trincherera. Porque la batalla (una batalla perdida, si se quiere) de la crítica es muy clara. La crítica puede haber contribuido en pequeña medida a mejorar el gusto del público, pero su tarea principal no ha sido esa sino la de mejorar el cine mismo. Y esta sigue siendo su justificación y su única esperanza. La crítica de un film es una discusión sobre el cine del futuro. Es una manera de señalar qué es lo que está en juego en un momento dado de la historia del cine. Una crítica no es mejor cuando es más precisa en sus matices, más justa en su evaluación, sino cuando toca los problemas y las categorías que hacen a lo complejo y oscuro del film, cuando señala los puntos que deciden si una película hace progresar al cine o lo estanca en la falsedad y la rutina. Cuando está a la altura de su objeto, cuando descubre lo que se juega verdaderamente. Ya es hora de rectificarnos: los clientes de la crítica no son en el fondo los cinéfilos, sino los realizadores. No los que atesoran los valores y las delicias del pasado, sino los que piensan en las películas por venir. En el mundo del cine hay una oculta y curiosa evidencia. A pesar de las protestas en contrario, los directores son extremadamente sensibles a las críticas. Y

esto no ocurre porque estas influyan en el éxito o el fracaso comercial. Aunque ganen fortunas con un film, a los directores les afectan las críticas adversas y les complacen las favorables de un modo que los críticos no llegan generalmente a imaginar. Y esto no ocurre por mero narcisismo, por inseguridad, ni porque los críticos detenten la verdad sobre el valor de las obras. Sino porque la intervención crítica vuelve a confrontar al realizador con las elecciones éticas y estéticas que debió resolver para hacer el film, aun con las que no ha visto como tales. A veces, incluso, el crítico es el único que lo hace. La admiración del público, el servilismo de los periodistas están hechos de una sustancia completamente diferente. Este es el verdadero poder del crítico y también la única fuente de su responsabilidad. No porque los realizadores sean seres humanos sensibles, sino porque aun cuando el director de un film no vaya a leer nunca aquello que un determinado crítico escribe sobre su obra, su trabajo lo tiene igualmente como interlocutor. Está dirigido al que hace, a los que hacen. De aquí se deducen un par de consecuencias. La primera es que, efectivamente, la crítica no debería importarle en absoluto al público general, que va al cine como un pasatiempo. La segunda es que la crítica no debe leerse como una indicación para consumir ni como una apuesta por coincidir con el que escribe, sino como un parte desde el campo de batalla, o mejor, como una ventana que permite entrever lo que sucede en la cocina del cine, apreciar lo que hace que el cine nazca. El crítico no debería ofrecer a sus lectores una muestra de sabiduría o de su calidad literaria, sino la oportunidad de observar en directo una confrontación intelectual. Nadie está obligado a leer cómo un crítico se mide con un film, para usar la expresión de Emmanuel Burdeau, pero puede resultarle apasionante porque, a diferencia del reciclaje que el periodismo produce, no deja de ser un texto de primera mano. Y esos textos no abundan.

Esta descripción un tanto idealizada permitirá a algún lector astuto preguntarse dónde están esos críticos que vale la pena leer. Solo puedo responder que si me decidí a practicar esta tarea que apenas intuyo, fue porque en distintas épocas de mi vida leí casi por azar a Edgardo Cozarinsky, a Angel Faretta, a Rodrigo Tarruella, a François Truffaut, a Pauline Kael, a Serge Daney, y en ellos reconozco lo que intento describir aquí. Estos y otros nombres, además, provocaron no solo vocaciones de críticos sino también de cineastas. Ambos oficios, contra lo que supone el ignorante lugar común, son parte del mismo tronco. También debo agregar que muchos otros, que no nombraré, retardaron esa decisión y me hicieron pensar con su falsa erudición, su eclecticismo autoritario, su falta de voz personal, que para arriesgarse a escribir sobre cine había que poseer una formación fuera de mi alcance de espectador. Como en todos los órdenes de la actividad intelectual, hay textos que invitan a pensar porque tienen vida y textos que imponen el silencio porque han nacido muertos. Si la crítica tiene un futuro no será porque los que manejan los medios le otorguen el lugar que dice merecer sino porque sigue produciendo textos que demuestren que las preguntas que genera el cine siguen existiendo. Pero esa, que las preguntas se planteen, es precisamente la condición de supervivencia del cine mismo. La nueva forma de cinefilia que reclama Sontag para resucitar al cine bien podría ampararse bajo el lema: "amar al cine es pensarlo". A diferencia del viejo modelo, esta pasión no debería dar el cine por sentado. Justamente, la idea central de la crítica bien entendida. ■

El Amante conversa con Cahiers du cinéma



Emmanuel Burdeau nació en Bretaña hace 22 años y suele protestar porque en la redacción de Cahiers du cinéma hay alguien todavía más joven que él. A pesar de su edad, impresionó al público que asistió a la presentación de las películas francesas durante el Festival de Mar del Plata por su apasionamiento y su solidez conceptual. También a nosotros durante el encuentro público que sostuvo con la redacción de El Amante y que transcribimos parcialmente aquí. Burdeau conoce al dedillo la tradición crítica que representa.

El encuentro comenzó con una breve disertación de Emmanuel Burdeau sobre la historia de los Cahiers.

La fama de *Cahiers du cinéma* proviene de que es la única revista cuyos críticos se transformaron en cineastas. La diferencia con su rival histórico, *Positif*, es que esta nunca dio cineastas, con la posible excepción de Tavernier y algún otro. Desde 1951 hasta la fecha, la revista tiene una misma idea del cine, a pesar de los cambios que hubo, algunos de ellos brutales. Resumiendo las distintas etapas de la revista, tenemos primero los *Cahiers* amarillos, desde el 51 al 64, que elevaron la idea de la crítica, entre otras cosas, con la política de los autores: es decir, la voluntad de mostrar que detrás de películas conocidas y comerciales como las de Hitchcock había una persona. Si una película nos da ganas de conocer a su director, es que

se trata de un autor. Esta política fue sostenida por André Bazin y por los jóvenes críticos como Truffaut, y se desarrolló hasta el 64, con la defensa rigurosa, jamás desmentida de autores como Renoir, Chaplin, Rossellini, Hitchcock. A partir del 64 se inicia una revisión de este período clásico. Cambia la dirección, que en ese momento era ejercida más o menos oficialmente por Eric Rohmer y Jean Douchet, y la revista se abre a la modernidad. Rohmer y Douchet son reemplazados de manera bastante violenta por Jacques Rivette. La apertura hacia la modernidad incluye largos encuentros con Roland Barthes, Pierre Boulez, Lévi Strauss y la apertura a los cines modernos de todo el mundo, incluyendo el de América Latina, y a cineastas como Antonioni. A partir del 68 vienen los *Cahiers* rojos o ML (marxistas leninistas). Fue un período muy rico en avances teóricos y

críticos, pero sobre los que la gente no quiere hablar demasiado porque dio lugar a algunos excesos que llevaron a los *Cahiers* a un impasse, ya que a partir de 1972, la revista dejó de hablar de películas para dedicarse a la acción cultural y a publicar textos teóricos. La revista perdió lectores y empezó a aparecer de vez en cuando, cuatro o cinco veces por año. Serge Daney, que se convertiría en el gran crítico de Francia, y Serge Toubiana, que todavía sigue dirigiendo la revista, decidieron reorientar la línea de la revista y alrededor de abril de 1974 los *Cahiers* se volvieron a centrar en las películas y, poco a poco, se empezaron a insertar en la actualidad publicando críticas, entrevistas a cineastas, etc. Esta línea de apertura que incluyó la consideración de una nueva ola de cineastas americanos duró hasta el 81. Daney se retiró y comenzó a escribir en el diario *Libération* y, a partir de allí, los *Cahiers* se transformaron en una revista de actualidad. Podemos decir que hoy seguimos en ese período: la actualidad del cine ocupa la mayor parte de las páginas aunque se incluyen notas sobre el pasado del cine. Esta es la historia de los *Cahiers*, una historia tal vez un poco sofocante para quien escribe allí, porque es la historia del pensamiento sobre el cine. Casi todos los grandes críticos pasaron por los *Cahiers*.

Preguntas de *El Amante*

¿Continúa la tradición de que los críticos se conviertan en cineastas?

Hoy en día no es tan cierto. Pero, por ejemplo, Léos Carax estuvo muy cerca de los *Cahiers* en los 80. Olivier Assayas, el director de *Irma Vep*, que es el último gran cineasta salido de los *Cahiers*, escribió en la revista durante seis o siete años, y tuvo una gran producción como crítico. En la redacción todos tienen ganas de hacer una película, pero hoy es mucho más difícil que en los años 50, que se ven como una edad de oro prácticamente insuperable. No existe la voluntad que había en los 50 de tomar el poder en el cine francés. Por otra parte, en los últimos tiempos se desarrollaron las escuelas de cine —como la FEMIS— y hoy los cineastas salen principalmente de las escuelas.

¿Qué errores podrías señalar en la apreciación del valor de los cineastas en todos estos años?

Bueno. Hubo varios casos. En particular la omisión de los nuevos cineastas americanos que empezaron en los 70, como Scorsese, Coppola... Particularmente interesante es el caso de Brian De Palma, a quien la revista prácticamente ignoraba hasta que Jean Douchet, que ya no pertenecía a la redacción, vino a decir que se cometía un gran error con él y que era un cineasta importante. Se publicó una extensa entrevista titulada "Douchet desmenuza a De Palma" y a partir de allí De Palma fue revalorizado, y hoy *Misión: Imposible* es la tapa de la revista.

¿Cómo es la relación de la revista con los viejos directores de la *Nouvelle Vague*?

Las relaciones son muy estrechas con Rohmer y con Chabrol, complicadas con Rivette, porque la redacción está dividida respecto del valor de su obra, y dificultosas con Godard, quien estuvo algún tiempo sin hablarnos pero ahora ha reanudado el diálogo. También estamos en buena relación con los cineastas jóvenes, por ejemplo, con Arnaud Desplechin (*La sentinelle*), que es el cineasta más importante surgido en los últimos años, y también con cineastas americanos como Martin Scorsese, a quien se le



encargó que fuera el jefe de redacción en el número 500 de la revista.

¿Cuál es esa idea de cine que siempre han defendido los *Cahiers*?

Cahiers du cinéma fue cofundado por André Bazin, el más grande teórico del cine. Su idea principal es que el cine es un arte del registro. En un célebre artículo llamado "La ontología de la imagen fotográfica", Bazin sostuvo que la naturaleza del cine es el registro de lo real. Esta idea sigue guiando la revista. Además de eso, siempre hubo en la defensa de la política de los autores una oposición al *cinéma de qualité*. En la década del 50, Truffaut decía que el cine de *qualité* era un cine de estudio, bien armado, bien iluminado, bien actuado, pero que no tenía nada que ver con la realidad, por lo menos con la realidad de los jóvenes que en esa época escribían en los *Cahiers*. En ese sentido Godard decía que en un film de Delannoy una pareja de jóvenes no hablaba como él podía hablar con la suya. Eso se sumaba a una tendencia a detestar el film "perfecto", y tanto en esa época como ahora, los *Cahiers* defienden una cierta imperfección en el cine. En un film fallido de un autor hay 10.000 veces más cosas, más emociones que en el mejor film de la *qualité française*. Era y sigue siendo más interesante no saber bien a dónde va una película que ver que esta alcanza completamente su objetivo. Eso conduce a un gusto a priori por los films pequeños, los films hechos con menos dinero. Esto no debe entenderse como el gusto por un cine pobre, sino como la idea de que una película hecha con poco dinero puede permitirle al espectador apreciar muchos más riesgos en la factura, muchos más peligros, mucho más trabajo y mucho más amor por el cine. En los años 60, se desarrolló la noción de que un film no era otra cosa que el resultado de sus condiciones de rodaje. Una película de bajo presupuesto guarda las huellas de la aventura de su filmación. Al final se verá que para los actores, para el director hay una verdadera apuesta. Algunas escenas no estarán perfectamente realizadas, pero uno odia ese cine perfecto y prefiere aquel en el que nunca se pierde la noción de que se está haciendo una película. En *Adieu Philippe*, de Jacques Rozier, por ejemplo, se ve a un actor que mira a cámara como si preguntara si debe continuar con la toma. Esto lleva aparejada una concepción del cine. Si uno piensa que el cine debe ser un espectáculo de la perfección, entonces a uno no le puede gustar ese tipo de films. Porque en ese caso uno ha decidido interesarse por el cine solamente desde el lugar del espectador, del que quiere recibir un producto terminado. Pero si uno, en cambio, se coloca en el lugar del cineasta, que es lo que siempre hicieron los críticos de *Cahiers*, entonces va a disfrutar de este tipo de imperfección. Porque esas

imperfecciones dicen mucho más sobre la manera en que se hace el cine que la perfección absoluta.

¿Cuál es en los *Cahiers* la idea sobre la ética en el cine?

La revista siempre sostuvo que la estética y la moral en el cine son la misma cosa. Esto se puede ilustrar con lo que ocurría en los 60 con la oposición entre *Cahiers* y *Positif*. *Positif* defendía un cine *comprometido*, un cine que tenía que ver con la toma de posición sobre las cuestiones morales. Los críticos de *Cahiers* eran tildados de estetas, es decir, de individuos para los que el cine no tenía nada que ver con la coyuntura, con los asuntos del mundo. Hoy se ve claramente que era al revés, que hay que dar vuelta el problema: la única moral que los *Cahiers* defendían era la moral de la puesta en escena y que un film de esteta podía ser más comprometido, tener una ética más respetable que un film que trata abiertamente un tema político pero cuya puesta en escena no tiene nada que ver con ese tema, con ese compromiso. Eso se resumió en los 70 con la fórmula: "hay que hacer films políticos políticamente". Un tema requiere de una forma. No se puede hacer un film con un tema político como si se tratara de una historia de amor de dos estudiantes en una pieza. Tiene que haber un acuerdo entre el tema y su tratamiento. En su momento, un caballo de batalla de los *Cahiers* fue el ataque a una película de un cineasta reconocido unánimemente en la época, como *Z* de Costa Gavras. En ese momento, los *Cahiers* decían que no se podía hacer un film político con medios burgueses. Esto llevó a que, por ejemplo, Godard hiciera un film sobre Palestina tratando de inventar un cine que estuviera completamente afuera de la industria. En esa época los *Cahiers* se ocuparon mucho de la relación entre la técnica y la ideología para concluir que la complejidad industrial del cine induce una ideología. Hoy en día, aun cuando ya no se habla en esos términos, queda esa preocupación: no se juzga un film sobre los presupuestos morales de su argumento, sino por la forma en que la puesta en escena se corresponde con esos presupuestos morales. Para tomar un ejemplo reciente, *Carla's Song*, el último film de Ken Loach, que ocurre en Nicaragua y está guiado por ideas muy nobles, es absolutamente condenable porque, aunque se supone que trata cuestiones revolucionarias, su puesta en escena intenta reproducir la del cine americano más comercial. Esto es esencial en los *Cahiers* desde los 50 aunque pueda conducir a excesos: no hay más moral que la de la puesta en escena, lo único que importa es la puesta en escena.

Preguntas del público

No vi *Carla's Song*. ¿Esto se aplica también a *Tierra y libertad*?

En mi opinión, sí. En Europa Ken Loach se ha convertido en un cineasta muy importante, que ha accedido al rango de autor. Sus películas son muy esperadas y sus films son muy políticos. Los más logrados son los que describen la sociedad británica, que constituyen su especialidad: *Agenda secreta*, *Riff Raff*, *Como caídos del cielo*, *Ladybird*. Esto es particularmente interesante con respecto a Francia, donde los cineastas no saben hablar en general de la situación social y política. Con *Tierra y libertad* se ve que Loach tiene un problema: no puede unir la preocupación política y la preocupación novelesca. Tenemos a este héroe que parte a luchar en España y se encuentra con una bella mujer con la que tendrá una historia de amor. A Loach se le plantea un problema: hacer una película romántica, novelesca (no habría ningún problema, hay grandes

películas así) o una película política. Uno tiene la impresión de que bajo la forma de una película política nos vende su historia novelesca. Aun más, bajo el pretexto de impulsar a la gente a la revolución, lo único que nos dice es que la revolución es imposible. En lugar de un discurso revolucionario, tiene un discurso nostálgico: "Oh, ¡qué bello que era antes!, pero ahora se ha terminado". Es una película retro, típica de los años 70. Esto se ve bien en el flashback que abre la película, donde se ve lo que pasaba antes cuando la gente hacía la revolución. Y al final, se nos transmite la impresión de que somos todos pequeños revolucionarios. Así, no se sale del cine con el deseo de hacer la revolución sino sintiéndose contento y tranquilo porque uno es un revolucionario.

¿Qué relación tiene el pensamiento cinematográfico de los *Cahiers* con el estilo de escritura de sus redactores?

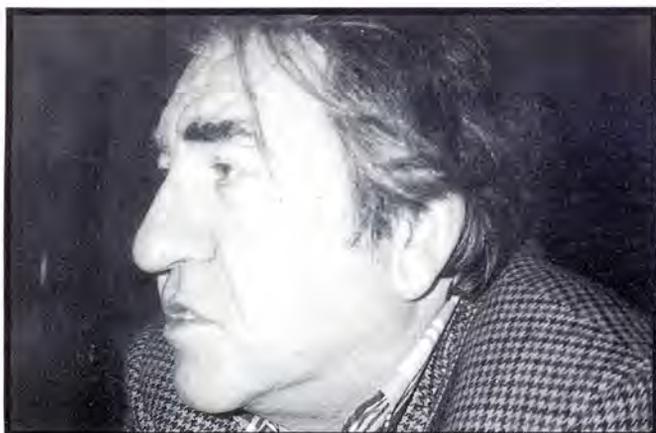
Están estrechamente ligados. Los *Cahiers* forjaron un pensamiento sobre el cine y una manera de escribir ese pensamiento. Lo primero que hay que decir es que la redacción de *Cahiers* no está constituida por periodistas. La mayor parte de los redactores ha hecho estudios de letras. Yo, por mi parte, estudié comercial. El objetivo de una crítica no es dar cuenta de un film sino hacer un ping pong, como solemos decir, o sea medirse con el film. Esto puede sonar soberbio pero se trata de medir la propia escritura, la propia experiencia personal con el film. Esto no se hace siempre, es un ideal que, por ejemplo, Serge Daney practicaba muy bien. Daney incluso llegó a darse cuenta de que el cine se hacía cada día más débil, mientras que él mismo se hacía cada día más fuerte como escritor. Así aprendió a escribir *contra* el cine y era su manera de medirse con él. Finalmente, ante la inminencia de su muerte en el 92, Daney, partiendo de que él había nacido con el cine moderno, terminó asimilando su muerte con la del cine. Una idea soberbia si se quiere, pero con mucho de verdad. Todo esto está muy lejos del periodismo. Esta confrontación con los films, sin embargo, no tiene que ver con el uso del yo ni con la vida privada de cada uno. Escribir una crítica es construir un texto sobre o contra un film, pero que no se confunda con la película. En ese texto se pueden olvidar muchos aspectos importantes del film, cosa que no haría un periodista de un gran diario en Francia. El objetivo es que el texto sea fuerte. El riesgo es que uno se crea un escritor. Hay un juego entre el crítico y la película en el cual el crítico no es otra cosa que un espectador que va mucho al cine. No se trata de transmitir un saber sobre el cine sino la intensidad de esa relación.

¿Pero qué relación hay entre el cine y el mundo?

A pesar de que hoy el cine tiene menos importancia para la gente que en el pasado, siempre está la idea de que las contradicciones de una época están presentes en el cine. El imaginario de una época está en el cine. Por lo tanto, la crítica no es solamente una actividad de esteta, sino que la realidad del cine es la realidad a secas. Hablar mal de una película es hablar mal de ciertas ideas de la época, de ciertas ideas sobre el hombre. Por eso es legítimo odiar una película, porque siempre hay algo concreto en juego. Incluso suele ocurrir que aquellas películas a las que no se les adjudica ninguna importancia transmiten una ideología muy fuerte. Escribir sobre cine es situarse en relación con una ideología. Es una actividad muy concreta. Es una manera de comenzar a hacer películas. ■

Fotos: Flavia de la Fuente

En el centro de la contradicción



Lino Micciché nació hace 62 años, y a los 18 empezó su vinculación con el cine. Cuando estudiaba Ciencias Políticas se convirtió en secretario general de los cineclubes universitarios. Desde el 58 hasta el 89 fue crítico del diario Avanti, ligado al Partido Socialista Italiano. Cuando se alejó del periódico "porque había demasiados ladrones", devino crítico de televisión durante cinco años. Paralelamente, a fines de los 50 realizó cortos de ficción y documentales, entre ellos su único largo, A las armas los fascistas, que se estrenó en la Argentina en 1963. También fundó, en el 65, el Festival de Pesaro, que a lo largo de esos años reunió al nuevo cine del mundo. En los 70 empezó a enseñar en la universidad y hoy dirige el departamento de Comunicación Literaria y Audiovisual de la Universidad de Roma III. Lleva publicados unos 25 libros y escribió alrededor de 300 ensayos y 5000 artículos. Durante diez años presidió la organización de los críticos italianos y durante otros diez la FIPRESCI, de la que hoy es presidente emérito. Micciché (se pronuncia "Michiqué") habla un montón de idiomas, entre ellos un perfecto castellano con acento hispánico, en el que respondió a las preguntas de El Amante durante el Festival de Mar del Plata, que ignoró la presencia de este tipo brillante, astuto, simpático y sanguíneo.

¿Cuándo empezaste a hacer crítica?

Mi primera crítica fue sobre *Desperate Hours* de William Wyler, en 1954. Yo tenía veinte años.

Empezaste al mismo tiempo que Truffaut y Godard. Ellos fueron un poco más hábiles en eso del cine.

¿Cómo fue tu trayectoria como crítico?

Fui un crítico de izquierda muy rabioso y frontal. El cine era parte de nuestra formación cultural, nuestra ideología, nuestras posiciones políticas. Creíamos que apoyando un cine que decía cosas de izquierda, apoyábamos la causa de cambiar el mundo. Fui militante comunista por un breve lapso, pero después de la invasión de Hungría devine socialista, de izquierda pero socialista. Aprendimos, como decía Brecht, que era importante no solo decir cosas distintas sino decir las de una manera distinta, que la revolución de la sustancia pasaba también por la revolución de la forma. Sin embargo, en esa época tal vez éramos demasiado contenidistas.

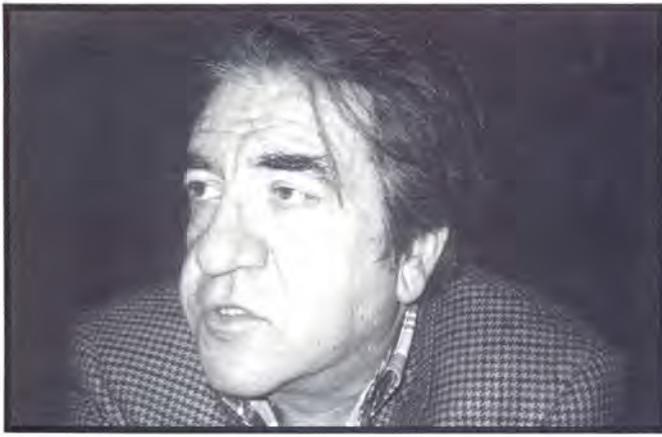
O sea que se oponían a la crítica de los Cahiers du cinéma.

Al final sí, pero durante dos o tres años nos hemos

encontrado juntos, en la misma batalla de hacer un nuevo cine, de mandar al diablo el cine de papá. Y el gran problema en nuestro caso, que fue el caso de los años 60, era ajustar cuentas con el neorrealismo; ese gran padre, muy pesado y muy importante, que todavía influye, es el fantasma oculto del cine italiano. En los años 60 la situación era más compleja, el mundo devenía más complejo. La idea de que la cámara podía grabar lo real era una ilusión. Yo cambié mucho en esos años. Recuerdo que al comienzo Godard no me gustaba tanto, porque sospechaba de esa cámara demasiado móvil, de ese artificio, y además él tenía posiciones de derecha en política. Nosotros estábamos a favor de Argelia y contra Francia, y *Le petit soldat* era un film muy ambiguo. Pero en conjunto, Godard es el cineasta más genial de los años 60 y del mundo tal vez. Glauber Rocha escribió una vez: "Em principio era Lumière, agora é Godard". Tenía razón.

En esa época la izquierda no tenía muy buenas relaciones con Fellini y Antonioni.

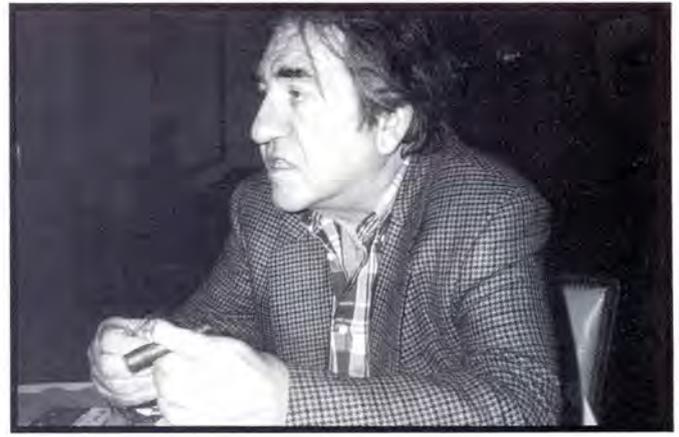
Así es. Y yo pienso que Antonioni, desde *Crónica de un amor* hasta sus films de los años 60, ha sido el más moderno, el más claro, el más lúcido, el más inteligente de los directores italianos. Fue el primero que entendió que



algo estaba cambiando en la sociedad italiana y en el capitalismo, y que era necesario analizar a los vencedores, es decir, a la burguesía. Creo que el cine de Antonioni es el cine más moderno que se hizo en Italia. Antonioni fue neorrealista, en el 43 filmó el documental *Gente del Po...* Sus documentales son una maravilla del neorrealismo, porque tienen una mirada posfascista. Pero esa misma mirada es la que después lee la realidad y descubre que el misterio es ese hombre que pasea; lo toma en primer plano y se ve que tiene una neurosis, y que esa neurosis es la pena de vivir... o algo así. En sus documentales fue capaz de hacer eso. *Crónica de un amor*, en cambio, es un film neorrealista de la burguesía. Pero fue muy atacado. Otro tanto ocurrió con Rossellini, que es un misterio inexplorado por la crítica italiana. Yo no hablo por el mundo, hablo por mí mismo y la crítica italiana. Antes de hacer *Roma, ciudad abierta*, Rossellini hizo tres films profascistas. Después hizo tres películas antifascistas. El problema es que en los films llamados fascistas y en los llamados posfascistas, él busca siempre una cosa que es el espíritu. Pero cuando Rossellini empezó a hacer otras cosas, como *La paura*, *Viaggio in Italia*, la crítica neorrealista más recalcitrante (Aristarco y otros) lo acusó de haber traicionado a la resistencia. No había traicionado nada, simplemente su búsqueda del espíritu no podía seguir con las películas que evocaban la resistencia, la guerra y el fascismo, sino que ya empezaba a estar en la modernidad. En este sentido *Viaggio in Italia* y *La paura* son films modernos como los de Antonioni. La Nouvelle Vague se equivocó también con Rossellini, porque vio en él una transparencia que no existe. En Rossellini había una apariencia de transparencia, y detrás estaba ese continuo y coherente retorno a la idea de espíritu. Ahora el misterio de Rossellini, si llego a los 150 años, me pondré a buscarlo.

¿Cómo te ubicabas con respecto al cine italiano industrial o popular de la época?

Recuerdo que estuve en el Festival de Mar del Plata del 63. Formaba parte del jurado de la crítica, igual que ahora. Estábamos muy en contra de *Il sorpasso*, que es un gran film, porque queríamos modernizar el cine italiano y nos parecía que la comedia a la italiana, que *Il sorpasso* de alguna manera fundó, era una manera escapista de afrontar las cosas. Nos parecía que reírnos de nosotros era una concesión para satisfacer al público, al revés de un film que molestaba como *Prima de la rivoluzione* de Bertolucci o el cine de los Taviani, que era un cine impopular. En cambio, el de Alberto Sordi o Gassman era muy fácil. Tal vez estábamos equivocados o éramos demasiado parciales. Años después me parece que *Il sorpasso* es un gran film. Pero entiendo la lucha de esa



época, no me parece una locura. Yo era parte de una generación de críticos que querían participar en una batalla, que querían hacer una "crítica de la economía política del cine", como decía Adorno.

¿Seguís pensando igual?

Hay otra clase de críticos de cine, los críticos que pueden juzgar los films como obras, en relación con el tiempo, con la historia. Eso es otra cosa. Y están los profesores de la universidad que pueden escribir un libro sobre *La terra trema...* Pero el crítico no está fuera de la contradicción: él es el centro de la contradicción del cine. Si estás en el Festival de Mar del Plata y escribes todos los días para un diario más o menos importante, no puedes juzgar los films como si estuvieran en un museo, sin ningún contexto, diciendo eso es feo, eso es bueno. Tienes que decir lo que piensas pero hace falta algo más. Tienes que insertar esos films y ese festival en la realidad; tienes que hablar de las contradicciones del festival, de las contradicciones del cine y de la Argentina. Cuando pase el tiempo y en el 2010 te pidan hacer una historia del Festival, tú tendrás tiempo de escribir más detenidamente, como si estuvieras en un museo, porque ahora sí, el XII Festival de Mar del Plata estará en un museo. Pero cuando estás en medio de la explosión, eres parte de esa situación. Mis deseos, mis tendencias, mi inteligencia —si la tengo—, mi cultura, mi inspiración me llevan a decir lo que quiero, y si un film no me gusta quiero poder decirlo sin diplomacia, y si alguien me gusta por lo contrario yo quiero decirlo y mandar al diablo todo lo que me dicen... Mi tendencia, mi instinto y mi alma me dictan eso. Pero mi razón, mi formación marxista tal vez, me hacen pensar que si alguien de la radio argentina me pide que opine sobre el Festival de Mar del Plata, yo le voy a decir que el festival es muy importante porque, a pesar de todo, es una posibilidad para los cineastas latinoamericanos de encontrarse, de que nosotros los encontremos y de reflejar de alguna manera las contradicciones del cine de la Argentina, de las cuales nosotros mismos somos una parte. Diez años más tarde, tendré que escribir cosas más claras, más definidas. Pero estoy convencido de que la crítica es parte del cine, no está afuera del cine, y que el cine es una contradicción, porque es industria y arte, poder y representación, individualidad del autor y colectividad de los espectadores. Entonces es la forma de expresión y comunicación más contradictoria del mundo y nosotros, los críticos, estamos en el medio, en el centro de la contradicción, la representamos como nadie. Y tenemos el deber de vivir esa contradicción de la manera menos contradictoria posible. Pero no olvidándola. Después escribiremos ensayos, libros, daremos clases en la universidad y ahí podremos destacarnos y volar más alto.

¿Qué política adoptarías como crítico con respecto al cine argentino o al cine italiano? ¿Cuál es la idea que tenés de la crítica, cómo debería actuar un crítico ideal?

Eso no lo sé. Pero te di un ejemplo de mi contradicción. Lo que pienso de la comedia a la italiana sigo pensándolo, pero me parece que *Il sorpasso* es un film muy significativo, muy bien hecho, muy inteligente y muy revelador de la realidad italiana de comienzos de los 60, y al mismo tiempo me veo en Mar del Plata hace 33 años y me pregunto si estaba loco al tratar de persuadir al mundo de que era un buen film pero que era una trampa y que lo mejor era un film como el de Richardson porque participaba de un movimiento, de una innovación, de una renovación, de una revolución, como quieras llamarle. Me pregunto si era justo y la respuesta es que sí, que lo volvería a hacer. En la Argentina tenemos *Canción desesperada* por una parte y Agresti por la otra. En el medio está *El sueño de los héroes*... Yo veo dos lados de la pantalla argentina: un lado tradicional que mira al público como un animal loco, que le quiere mostrar el tango y mujeres desnudas, algunos coitos pero hasta ahí, alguna belleza en diálogos de falsa o verdadera literatura, y por otra parte un cine imperfecto, un cine en busca de sí mismo, un cine interrumpido, que no puede hacer discursos completos, un cine que participa de la fragmentación de la realidad: ese cine es el verdadero. Tal vez este tipo de cine tenga episodios muy malos y aquel otro episodios muy buenos. Pero el problema del crítico argentino será decir que eso malo es malo pero participa de una realidad justa, innovadora, y que eso bueno es bueno pero participa de algo completamente injusto. No se puede sostener la idea de que un crítico no tiene que responder a nadie, que hace las cosas por puro placer y que el cine está allí y la crítica está aquí. No, la crítica está en el medio. Por ejemplo, el film de Agresti (*Buenos Aires viceversa*) tiene contradicciones, porque corta demasiado, porque repite cosas, porque hace juegos; es un juego de artificio continuo muy hábil, demasiado hábil, pero participa de un cine que apunta a reflexionar sobre una realidad en su fragmentación, en su desesperación, y eso me gusta mucho más que la posible corrección de otros films. Cuando tú tienes un film como el de Agresti, debes moverte muy peligrosamente dentro de algo que es nuevo y kitsch al mismo tiempo. Es el *feeling* de que la realidad es fragmentaria y también de la incapacidad de construir una historia. Tienes que moverte así... No hay un método, depende de tu inteligencia.

¿Qué relación deberían tener los críticos con los directores?

Siempre fui de la opinión de que los críticos no tienen que seguir las conferencias de prensa. Yo nunca voy; lo que fulano dice sobre su film no me interesa. En el fondo, los críticos no deberían conocer a los autores, pero eso no es posible. Porque la crítica de cine es joven y habla demasiado de la contemporaneidad.

Pero aun sin conocer a los directores, yo veo una película de Kusturica y me parece que es un estafador.

A mí también.

Este problema de alguna manera distorsiona todas las discusiones...

Tienes razón, pero es tu habilidad de crítico poder moverte en el interior. Por ejemplo, para hablar de cosas concretas,



en el film de Agresti hay cosas que están de moda, demasiado de moda. La gente lloraba a la salida, pero los muchachos que lloraban me parecían más atraídos por la moda que por la sustancia del film. El problema de nuestro tiempo es que la realidad es compleja —siempre lo ha sido me imagino— pero la complejidad de la realidad en la cual vivimos es tan articulada, tan llena de trampas y de misterios, que no somos capaces de leer; creo que es muy difícil hacer un cine realista y verdadero al mismo tiempo. La solución tal vez está en lo que hace Agresti: no pretender la construcción de una historia, es decir de un modelo, de caracteres, personajes, acontecimientos, conflictos, sino encontrar pequeñas verdades que hacen a la gran verdad. El mejor de nuestros directores es Moretti y la razón por la cual me gusta muchísimo es porque no pretende hacer modelos, construir historias, decirte ese personaje amó a ese otro y entonces tuvieron el conflicto, porque llegó el tercero... Eso quizá tenía sentido en el siglo pasado. Moretti pica de la realidad y fragmenta él también, no como Agresti, sino a su manera.

Pero entre Moretti y Kusturica, por ejemplo, me parece que hay un abismo...

Sí, Kusturica es falso y Moretti es verdadero. La verdad del cine se opone a la de la burguesía porque la burguesía es la última capa social que cree poseer una verdad. En la medida en que el cine dice que no hay una verdad, está en contra de la burguesía, y también contra el marxismo, porque el marxismo también creía —y yo era marxista y mi formación continúa siéndolo, porque me quedan algunas cosas como la idea de que el mundo no es contemplación de la vida sino una batalla para vivir— que tenía la verdad. Pero no hay una verdad, hay verdades, la tuya, la mía, la suya, las mil verdades de las cosas y la complejidad de lo real. El cine puede de alguna manera ser el espejo de esa complejidad si es un cine complejo. Ahora, la mayoría del cine vigente, del cine todopoderoso, del cine que está en las pantallas, del cine americano, afirma o busca afirmar una verdad. Y yo no creo que la haya. Existen las verdades de Moretti. Y yo no creo que se pueda hacer otra cosa que decir nuestras pequeñas verdades para llegar a las grandes verdades de la complejidad, que son mayores que los individuos pero no pueden aplastarlos. Hasta ahora nos hemos encontrado con verdades que nos aplastaban: marxista, católica, burguesa.

Vos dirigiste un festival y tenías la necesidad de ser diplomático. ¿Cómo hacías?

Tenías que moverte en el interior de ese aparato. Siempre es lo mismo, como en el Festival de Mar del Plata, como en el cine argentino, como en el cine italiano, como en

cualquier lugar: no hay la verdad y la mentira, sino verdades mentirosas y mentiras verdaderas, y tú tienes que moverte en ese camino muy, muy complejo, ensuciarte las manos, con riesgos de ensuciarte demasiado y no poder hacer nada, ese es el gran peligro. Si no eres demasiado hábil, al final te transformas en una puta. Pero la intransigencia tampoco conduce a nada

Si te arriesgas a ser el crítico que dice que todo es una mierda, una basura, te miran como se mira a un loco útil y si fueran más inteligentes te pagarían: "siga haciendo esto, siga destrozando todo lo que ve, vaya al Festival de Mar del Plata y diga que vio basura". El que gana es el cine americano. En Estados Unidos el sistema está completo y cerrado, y nosotros como imitadores parecemos esos muchachos que imitan a los soldados porque les gusta verlos, pero que se ponen nerviosos porque son chicos y no son capaces de ser soldados. Si hablas mal del cine americano, a los lectores les importa un pito, y se van al cine a verlo.

¿Cuál sería entonces la comunicación de los críticos con el público?

La comunicación con el público ya no la hacen los críticos, sino la publicidad, el periodismo que hace entrevistas, las conferencias de prensa... Yo creo que la invención del público es literalmente una invención del mercado porque *the public is always right*, el público son los compradores. Y los críticos dicen cada vez menos, ponen estrellas...

¿Qué pasa con la universidad?

En Italia hay 24 universidades en las que se se enseña

cine. Y cada vez hay más libros, estudios, ensayos filológicos... Eso sí, muy de lejos, muy destacado, lees todo lo que quieres y dices lo que quieres. No es una batalla, es un estudio. Las profesiones se van separando con excepciones, yo soy una excepción pero por razones biográficas. Empecé como autor y crítico, fui un crítico militante y un viajador del cine, y después llegué a la universidad. Pero la mayoría sale de la universidad y ahí se queda.

Por lo que suena, la crítica va a desaparecer inevitablemente...

La crítica tradicional. En mi opinión, la crítica tiene ahora un pequeño cuerpo que se separará y una parte se volcará a la información. Son esos críticos de los que veníamos hablando, los que van a las conferencias de prensa. Lo cual es precioso pero es información, no es reflexión crítica. Y por otra parte, se irán a la universidad. Yo espero que en un segundo tiempo, en los diarios, en la prensa de información, haya pequeñas rúbricas de crítica como para la pintura y la literatura, en la cual los universitarios se vulgarizarán diciendo cosas que sirven para el gran público.

La publicidad por un lado, la universidad por el otro...

Y en el medio esos hijos de puta de los críticos que no saben qué hacer. ■

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente
Fotos: Flavia de la Fuente

It's All True

Segundo Festival Internacional de Documentales

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

Competencia Internacional / Competencia Brasileña / Retrospectivas

Director: Amir Labaki

Información: Rua Cristiano Viana, 907 - 05411-001 San Pablo - SP Brasil -

Teléfono/Fax: (55 11) 852 96 01

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

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

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos cinéfilos:

Desde ya creo que el comienzo de la carta, que es un saludo general, es incompleto, porque debería agregarle un "querido Tomás Abraham". Las pocas líneas que dedicó al maestro Polo me emocionaron tanto como un funeral con toda la pompa. Casi nadie lo homenajeó debidamente en los medios, ni siquiera el destruido ATC, que en vez de usar el vacío televisivo que el verano produce para repetir sus programas, pone al aire el engendro de Quique Dapiaggi.

Polo revolucionó el informe periodístico no solo por el uso de la estética del comic o por entrevistar a gente poco común en las pantallas. Además se metió en cada mundillo de la sociedad, lo palpó. No se limitaba a la investigación de laboratorio, en donde el reportero con traje pregunta continuamente y mira a su objeto de estudio por el vidrio del tubito, mostrando al homosexual o al travesti como bichos que mejor no mirarlos, y generando en el espectador medio, burgués de pensamiento, no comprensión sino un "mire qué cosa".

El maestro no hacía tal cosa, no mostraba la variedad humana para potenciar aun más los prejuicios de siempre. El invitaba al espectador a compartir su lugar para conocer esa variedad y tratar como iguales a todos: al gay y al heterosexual, al judío y al católico, al linyera y al potentado. Buscaba al coleccionista, a un adiestrador de animales o al actor de cine porno. Incluso se metió en Saavedra para realizar dos programas que estaban muy lejos de la melancolía barrial barata. Su labor merece el bronce entre los notables del periodismo argentino.

Parece muy coherente que solo una de las pocas revistas buenas del país le haga un lugar después de su muerte. Y que uno de los pocos medios que toma en serio el arte cinematográfico homenajee a Polo, cuyo aporte no solo lo mostró hábil en el campo periodístico, sino también en el del cine documental. Una publicación que para mostrar su inteligencia no necesita apelar a preconceptos tales como que el cine yanqui es tonto y vacío y el europeo necesariamente sensible e intelectual, y trata, también, a todos por igual.

Muchos saludos.

Martín Gómez Cánepa

Revista *El Amante*:

Nunca voy a poder saber cuál hubiera sido la impresión al ver *Trainspotting* sin haber leído el libro previamente. Como en un viaje de ida sin retorno (de eso se trata, ¿no?) ver *Trainspotting* fue para mí ver la película del libro. Y ya nunca podrá ser otra cosa.

Por eso mi opinión sobre la crítica de Noriega es mucho más que subjetiva y hasta diría injusta. Pero opiniones son opiniones. Así que aquí va.

La primera sorpresa al comenzar la película fue que era en colores.

¡¡Úy!!, es en colores, pensé. La había supuesto gris.

La segunda fue ¡¡uy!! es de día. Por alguna razón al leer el libro había tenido la sensación de que el sol nunca salía. Por consecuencia nunca era de día.

La última reflexión espontánea e inevitable (y todo esto antes de que terminaran de pasar los títulos) fue: bueno, los chicos a fin de cuentas no están tan sucios como me los imaginaba.

Después de ver la película (como hago religiosamente) capturé *El Amante* para releer la crítica. Noriega dice que la película es ligera. ¿No es acaso la mejor palabra para definirla? En verdad lo es. Es ligera. Y ligera adrede. Absolutamente ligera.

Desde cualquier aspecto que se la mire, "ligera" es el adjetivo que mejor le cabe. Es ligera de light y light de epidérmica. Pero es lo que quiere ser.

El personaje menos ligero de la película (Renton) en el libro le

provoca a Kelly (su seudopareja) la siguiente reflexión: "A veces pienso que yo buscaba demasiado y que tiene mucha menos miga de lo que parece a primera vista".

La película con su ligereza pretende eso. Parece estar diciendo: no busques miga porque no la hay. Estos niños son así. Se acaban aquí. En lo que se ve.

No merecen ninguna reflexión porque ellos mismos no reflexionan.

Renton dice: "Nunca hay ningún verdadero dilema con la heroína. Solo lo hay cuando se acaba".

Doyle filmó una película para que se la vea, no para que se la analice.

Sin embargo, creo que la película tiene mucha más tela que la que Noriega ha cortado. Se dejó engañar.

Noriega dice: "Renton termina la película limpio y un consumo ocasional en un ómnibus no lo hace reincidir". Renton dice:

"¿Cuántos picos hacen falta antes de que el concepto de albedrío se haga obsoleto?" Gustavo, ¿qué película estabas mirando?

Renton parece no tener la certeza de Noriega. La única certeza que tiene es una bastante más vulgar: todos vivimos, después morimos, y en un espacio de tiempo bastante corto y tal. Eso es todo. ¡final de la puta historia!

Saludos a los amantes

Vanessa K. Quadri

Señores *El Amante Cine*:

Quería compartir con alguien el mal humor que me invadió mientras miraba *El espejo tiene dos caras*, así que nadie mejor que ustedes. Aunque pensándolo bien y conociéndolos desde hace años, lo más posible es que me encuentre en el próximo número con que les pareció la mejor película del año. Si es así no se preocupen, los seguiré queriendo igual.

El príncipe de las mareas me había gustado. Quizá por eso y porque hacía mucho que no había en cartel uno de esos melodramas (en el buen sentido) con que el cine americano nos suele obsequiar de tanto en tanto, iba con bastantes expectativas.

Barbra no será Jodie pero tal vez podía aportar una visión femenina interesante sobre la clásica disyuntiva entre el amor platónico y el amor carnal. Y por qué no una visión simplemente inteligente sobre el amor, la pasión y la rutina.

Ay. Para empezar, no hay ninguna visión, ni femenina, ni interesante, ni inteligente. No hay nada, excepto una sucesión de clichés, para colmo, casi insultantes para la sensibilidad de cualquier espectador medio.

Veamos:

The Truth about Cats and Dogs. La aparentemente insoluble opción fea pero inteligentes o lindas pero huecas se resuelve aquí a través de la más recalcitrante solución: la inteligencia, la creatividad, el sentido del humor, la ironía (cualidades que al personaje le sobran) por sí solas no bastan: Barbra solo logra evidentemente sentirse plena cuando hace dieta y gimnasia durante cuatro meses. A pesar de su lucidez y su claridad mental (como parecía tener cuando daba sus clases), cae en la paranoia de toda mujer-Para-Ti y recién recupera su autoestima cuando el espejo le devuelve la cara de la delgadez y el cabello rubio. Encima, por entonces su amiga gorda-pero-buena le recrimina mientras comen ensaladas que ahora ya no esté "de su lado" y su cuñada hermosa-pero-puta le dice algo así como "ahora sos como nosotras". Qué quieren que les diga. Me pareció mucho más sincera Uma Thurman.

When Harry Met Sally. También habla de un amor nacido a partir de la amistad, pero pienso en la escena de Billy Crystal y Meg Ryan mirándose antes de que den las doce en Nochevieja y todo lo que hay contenido en esa mirada, y la comparo con la

escena de Streisand-Bridges en el restaurante. No hay pasión, no hay deseo, no se entiende si quieren besarse y no se animan, si ella sí pero él no, o si ninguno de los dos quiere nada. En verdad, por la ausencia de sentimiento que me transmiten, me inclino por esta última opción.

Un psicólogo ahí. La película es esquizofrénica y confunde. Sus protagonistas afirman una y otra vez verbalmente el valor de las cualidades espirituales y el *ubi sunt* (¿cómo era ser hermoso?, le pregunta la feúcha Barbra a su madre que supo ser bella pero ahora es arrugada y amargada y la cámara hace un primer plano de los surcos faciales mientras Bacall dice: "era grandioso"). Sin embargo, los dos entes masculinos que apenas la miraban cuando sus principales armas eran la inteligencia y la lucidez, solo caen rendidos a los pies de la diosa cuando adelgaza y se aclara el pelo. Solo entonces logra el amor de su esposo y la admiración de su cuñado.

Los hombres. Como en las telenovelas más baratas, los hombres son en general bastante tontos y manipulables. El seductor Brosnan afirma tímidamente que siempre estuvo enamorado de nuestra heroína, sin embargo no puede sostener más de dos segundos esta afirmación y titubea sin encontrar nada convincente que oponer en cuanto ella lo apura pidiéndole más explicaciones sobre semejante ridiculez.

Y ni hablar del esquizoide Bridges, que proclama el enamoramiento de la Barbra anterior (con rodete y tunicas) pero se baba cuando la ve en un ajustado vestido negro, vuela a su ventana en cuanto ella lo psicopatea la décima parte de lo que lo había hecho él con anterioridad.

La vengadora. La mujer encantadora y culta que era la primera Barbra pide licencia en la universidad solo... para hacer dieta, ir a la peluquería y comprarse ropa...

Sin embargo, lo peor de todo es que estas escenas están filmadas en tono de mujer despechada que busca vengarse de todos los hombres y de paso recuperar al suyo.

El éxito. Pero, atención, todo el esfuerzo que ella desarrolla por recuperar su pérdida autoestima en la segunda parte de la película está en pos no de lograr el amor de su marido... ¡sino de histeriquear!, en un afán auténticamente moderno.

Así consume su venganza y deja con las ganas a Jeff, de quien hasta hacía dos meses ficcionales estaba enamorada, diciéndole que ya no lo está, y a Pierre, con quien había soñado desde hacía mucho más tiempo, justo en el momento clave, a la luz de las velas, y frente al hogar encendido. Ha logrado tenerlos a sus pies y los rechaza. ¿Para eso tanto esfuerzo?

Romeo y Julieta y Puccini. Finalmente, Jeff por suerte persiste y logra quebrar la resistencia de la diosa, que desciende desde su balcón y se abraza a él en una escena mortal con música estridente, que por si alguien no se había dado cuenta, es de Puccini (y si por ahí quedaba algún espectador distraído, que se disipen todas las dudas, el gordito de la ventana ha puesto la música y la cámara enfoca la tapa del disco que dice en enormes letras "PUCCINI").

Ella ahora es inteligente, culta y simpática, cosas que ya era, pero además es bella. Solo así es una mujer completa y ha recuperado su autoestima, su amor de juventud, el amor de su madre, el de su marido, y puede ser completamente feliz. Por eso baila impecable en su salto de cama y sus chinelas, pero maquillada y peinada, en el medio de la calle.

Lección de lógica elemental

Premisas:

Para ser feliz hay que poder despertar amor (¿o solo poder seducir?).

A los hombres solo los enamora la belleza (porque todos los hombres son tontos. Falacia del tipo *Caras*).

Si come zanahoria y hace gimnasia será bella (falacia del tipo *Para Ti*).

Conclusión:

Coma zanahoria y será feliz.

Fin. Suene música de Puccini.

Hablando de pasión, gracias por la que ustedes sí saben transmitir cada mes en sus páginas. Por algo son mis amantes.

Marcela Lomba
Capital

Revista *El Amante*:

¡Hola! Soy una estudiante española que se paseó por sus páginas de Internet. Leí la feroz crítica que Gustavo Noriega hizo de *Caballos salvajes* y me vi obligada a escribir este e-mail para defender esta película. Tal vez G. Noriega tenga razón en algunos puntos pero para personas que, como yo, están un poco cansadas de las espectaculares películas norteamericanas, *Caballos salvajes* fue como un soplo de aire fresco. No es la mejor película que he visto pero pasé un buen rato y diría que es casi terapéutica. Además no puedo olvidarme de la presencia en el film de Leonardo Sbaraglia. Espero que lleguen a España muchas películas suyas.

Un saludo,

Ruth
España

Querido Eduardo Antin:

Queremos felicitarlo por el fantástico trabajo que usted y su equipo realizan cada mes desde hace cinco años con *El Amante Cine*. Sinceramente, cada edición nos sorprende siempre un poco, y evidentemente el artículo del obispo de los medios de comunicación, Mons. Jorge Casaretto (obispo de San Isidro), fue muy apreciado. Espero que su revista pueda convencerlo de publicar regularmente sus observaciones sobre el cine de hoy. Para un gran número de lectores su artículo ha sido un verdadero "eye opener".

Sabemos por experiencia cuánto trabajo demanda la realización de una revista de cine. ¡Nuestras felicitaciones!

Guido Convents
Secretario de redacción *Cine & Media*
OCIC

Queridos amantes:

La revista es una de las mejores inversiones que he realizado. Me divierte, me emociona, me interesa, así que no tengo más remedio que confesar que me han robado el corazón y espero con ansiedad la aparición de cada número cual encuentro con un amado,

AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITAS EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA

• Alquiler y venta
de películas memorables
llevadas al video



• Venta de prestigiosas
revistas especializadas
y libros de cine.

Envíos y retiros de películas en área céntrica.

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.
Teléfonos: 343-6852 / 342-7551 - Lunes a Viernes de 11.00 a 19.00 hs.

propriadamente. Podría decirles que, casi casi, disfruto más leyendo la revista que yendo al cine.

Ya que estamos en vena de confesiones cibernéticas, y aprovechando vilmente el anonimato del teclado, les confieso una cosa: muero por Ricagno. Su melena me enajena, sus notas me desconciertan, y además tiene muy lindas manos (miré las fotos con una lupa); lo único que nubla mi ilusión es que me parece que es más petiso que yo. Pero no importa: ya sé que no tengo chances. No me parezco a Katerina Nosecuántos, más bien a Sofía Bozán. Paciencia. Pero cuénteles, un día que lo vean deprimido, tal vez lo ayude a fortalecer su autoestima. Besos virtuales.

**Mariam
Capital**

Queridos amigos:

Tenia muchas ganas de saludarlos y charlar un rato con ustedes personalmente, pero no fue posible. No respiren hondo, ni tomen posición de descanso, juro que volveré a intentarlo hasta conseguir que me reciban. Pero mientras insisto (Dios, Alá, Mahoma, Godard o quien sea bendiga a la inefable Haydée, que me soportó y seguirá soportándome por TE) noté, debido a mi natural perspicacia, que en el último número de la revista hay una marcada apelación a los lectores, y como soy uno de ellos: aquí estoy.

Respondo a la incitación que hacen varios de ustedes en los balances (y si no hay tal incitación es una excusa para sentarme de nuevo a escribir). Sobre todo, quería contarles el recorrido de mi mirada de lectora-espectadora sobre los balances de 1996. Son en apariencia eclécticos, disímiles, interesantes, emocionantes, discretos, apabullantes, divertidos o demasiado serios. En definitiva, como debe ser. Sin embargo, me parece que se deja entrever cierta necesidad de "justificar" las elecciones, los gustos, los rechazos, los odios profundos o los amores, no sé si está bien o está mal, ni me interesa saberlo, no se trata de eso. Se trata, quizá, de hacer presente la necesidad urgente de "justificar" a rajatabla la propia elección. Tarea casi ciclópea. Creo que a veces suele hacerse más difícil, sobre todo cuando se trata de justificar los propios gustos en alguna de las formas del arte. Se me dirá que tal vez ese sea uno de los fundamentos de una revista como la que ustedes dirigen, no sé si es así, pero tampoco me interesa saberlo. Me parece que el hilo conductor de la (excelente) lista de Quintín, eso que él como si fuera un enólogo quiere descubrir, no es más que esa esencia irreductible que palpita, solo a veces, en la pantalla. Como el regusto que queda en la boca, entre la lengua y el paladar, cuando se saborea un buen vino. ¿Alguien puede explicarme cómo se llama esta sensación? ¿Alguien puede explicarme por qué salí de ver *Crash* lagrimeando? o ¿por qué se me erizó la piel cuando veía a un tipo andar en una Vespa por un camino desolado? (No me manden al psicólogo, no pienso ir.) ¿Se puede explicar o justificar una sensación, una emoción, un odio profundo o un amor desesperado? Si es que todo esto puede hacerse y soy yo la que no puede por propia incapacidad, que alguien me lo diga en la cara. (Hoy es uno de esos días que salgo a prepotear a la gente por la calle, si me vieran con las cadenas y el corsé de hierro...)

Sin embargo, me pareció excelente no solo la lista de Quintín sino su seudojustificación. Creo que lo que más me gustó es la palabra, ampliamente vapuleada, "felicidad"; al fin y al cabo, ¿hay algo más sublime que encontrar cierta forma de felicidad en el cine? Esa felicidad suele aparecer como una ameba que corroer el cerebro de algunos espectadores más atentos que otros. (Ahora que estoy escribiendo tengo la sospecha de que ni siquiera recuerdo qué cosa es una ameba y por lo tanto sospecho ampliamente de su capacidad para corroer, en fin.) Seguramente la palabra que acompaña a "felicidad" es "disfrutar". Una película, un buen vino (no es arbitraria la comparación), un libro, la escritura de la crítica, hasta el odio mismo, casi todo es pasible de ser disfrutado. De hecho cada uno de ustedes escribió sobre aquello que le produjo o produce cierto disfrute. Quintín, el cine mismo; Flavia, la recuperación de la escritura de la crítica, la recuperación de saborear una película (el balance de Flavia merece una nota aparte que algún día escribiré o le comentaré personalmente si me lo permite); Silvia, los apartados filosóficos que abarcan el terreno del arte en general; Santiago, el pequeño mainstream norteamericano; Eduardo, la teoría de cine aplicada a este 1996; Gustavo C., la controvertida denominación de "cine político argentino"; Gustavo N., la necesidad de justificar un rechazo que él hace aparecer como un capricho pero que no lo es; Jorge G. y su abono vitalicio al San Martín, y por último el encantador balance de Alejandro, donde me parece advertir que el disfrute proviene del hecho de poder escribir y de poder marcar el endeble y sutil cruce entre el cine y la literatura, que hace de su escritura —y de este balance en particular— uno de los textos más conmovedores de la revista (me pregunto y te pregunto, Alejandro, si no serán los dulces sueños una de las formas de la felicidad).

En definitiva, yo también soñé que mientras saboreaba un Merlot del 87 un tipo pasaba a mi lado en una Vespa, dos niñas corrían tomadas de las manos y destilando algo que no tiene nombre, un sospechoso rengo me hacía caer en una trampa bien pensada, un auto con una pareja pasaba a toda velocidad en una ciudad amenazante, dos mujeres acribillaban a puñaladas a los que eran distintos, un cura me hablaba del Anticristo mientras entrábamos juntos a una disco. No sé muy bien cómo justificar estas elecciones ni me interesa. Sé que todos estos sueños-films acarrearán una cuota muy alta de felicidad y de disfrute. Me parece que en definitiva se trata de recuperar el placer que vamos perdiendo a medida que recorremos la carretera. (¿No es así, Flavia, no hay algo de eso en tu balance?) Un beso enorme para todos.

**Marcela Gamberini
La heavy de Palermo**

PD1: Este año no hice la lista porque estuve ocupadísima llamando a la redacción, para poder verlos y conversar un rato. Volveré a intentarlo. Quizás esta carta es una manera de *justificar* mi vagancia.

PD2: Tanto escribir sobre el Merlot y el Beaujolais me dio ganas de compartir con ustedes, cuando lo decidan, un vino. No se preocupen, puede ser un Santa Ana o un Crespi. Quizás hasta pueda llegar a compartir con ustedes un buen café.

PD3: Un beso especial para Alejandro, que es uno de mis favoritos. Y no te enojés, Ale, hay gente para todo en esta vida. Prometo llamarte.

**Cinéfilos S.R.L.
Presenta**

La Videoteca

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

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

El cine como arte sonoro

En el presente paisaje del pensamiento sobre los medios audiovisuales, el nombre de Michel Chion es una referencia habitual. Como realizador de cine y video, crítico, teórico, compositor musical (discípulo de Pierre Schaeffer, el fundador de la música concreta) ha desarrollado en las últimas dos décadas una exploración decisiva de lo sonoro. Pero Chion es también un investigador de inquietudes amplias, ajeno tanto a la hiperespecialización y a las tendencias cambiantes como al cómodo amparo de las corporaciones académicas. Trazos de su búsqueda independiente se exponen en la conversación que sigue, brindada al término de un seminario sobre el sonido en cine y video que dictó en octubre del año pasado en Buenos Aires, en el marco de la 1ª Muestra Euroamericana de Videoarte.

En su obra escrita llama la atención la amplitud de intereses. Varios de sus libros han sido traducidos al español —*Cómo se escribe un guión, El cine y sus oficios, La audiovisión*— y han tenido mucha repercusión por su valor didáctico. Aquí se ha difundido mucho el primero, a punto tal que muchos alumnos de escuelas de cine y universidades locales pensaban que su seminario iba a ser de guión.

Con gusto lo haría, tal vez en la próxima visita.

¿También en su actividad docente se dedica a enseñar guión?

Sí, hice muchos seminarios sobre el tema en Francia, en universidades; análisis de guiones (un análisis formal, ideológico, social del guión); no solamente se trata de cursos de técnicas de guión sino también de cómo analizarlo, de comprender lo que cuenta sobre la sociedad o la historia.

No obstante esta variedad de campos de interés, su trabajo retorna una y otra vez al sonido; *La audiovisión* resume muchos años de estudio.

Recientemente publicó en Francia *La musique au cinéma*. ¿Fue parte de un programa el dedicar *La audiovisión* fundamentalmente a lo sonoro (no musical) y estudiar la música en otro volumen? Una de las críticas que varios reseñadores hicieron a *La audiovisión* —en tanto obra de síntesis— era que no se ocupaba mucho de la música.

En *La audiovisión* me refiero a la relación audiovisual válida para todos los elementos del sonido: las palabras, la música, el ruido. Pero también hice libros específicamente sobre la música y la voz. *La audiovisión* concierne a la música: lo

que digo sobre la puntuación, la anticipación, son conceptos que valen también para lo musical. Es que la música no es un elemento diferente de los otros. Es un sonido entre muchos, un sonido puntual. Se trate de un disparo o un compás de tango, en un film no hay separación absoluta entre la música y los otros elementos; entonces cuando digo *sonido*, eso también implica a la música, la música es una forma de sonido.

Pero en el seminario también remarcó que la música es un camino que construye la forma...

A menudo se utiliza la música para marcar la estructura del film, pero uno podría utilizar otras cosas; es una convención, también se podría usar el texto o cierto ruido. Hay películas sin música.

¿No hay, sin embargo, algunas películas donde los sonidos son siempre imprecisos y la música es una forma de incrustar una estructura?

En la realidad los sonidos son confusos, pero en el cine son más nítidos, creados especialmente. En un film, lo que escuchamos es a menudo más preciso que en la realidad. En una película de Tati todos los sonidos son nítidos y bien diferenciados mientras que en la realidad son frecuentemente vagos y confusos. Cuando yo digo que los sonidos son confusos hablo de la realidad. En el cine podemos hacer que todo suene más nítido y distinto, para que pueda ser usado como elemento de organización y estructuración.

Una manera de hacer con el cine música concreta...

Todo depende de a qué le llamamos

música. Un film está constituido por imágenes solamente o por imágenes y sonido. La música es una organización de sonidos (también hago música concreta, pero cuando la hago no pongo imágenes). Desde que hay imágenes, el sonido no es más solamente sonido y la imagen no es solo la imagen. Podemos comparar todo, la pintura con el cine, el cine con la música, la música con la arquitectura (la música es también arquitectura, la arquitectura es también música, como el cine es también teatro o la novela también música). Pero yo denomino música a esa cosa que puede ser escuchada separadamente en tanto que sonido y con cierta forma, cierto discurso propio. De algún modo, la música en un film no es más eso —no es solo música— sino otra cosa: un elemento en un conjunto más grande, que reúne otros sonidos y, por supuesto, imágenes.

Una crítica frecuente que se realizó a *La audiovisión* en la cultura académica (especialmente de Estados Unidos) se dirigió a la falta de atención a la música como un factor singular.

El caso es que hice cinco libros sobre las relaciones audiovisuales, desde *Le son au cinéma* (1982) —no está traducido todavía al inglés o al español— donde dedico la mitad a la música. *La musique au cinéma* tiene 700 páginas; pues bien, escribí mucho sobre la música en el cine. Hubiese podido escribir más, pero ya hay muchos libros sobre la cuestión. Es importante también escribir sobre el ruido y sobre los sonidos en general: era el objetivo de *La audiovisión*.

Cuando se refirió a los efectos de la entonación de la voz en un film, ¿se relaciona con lo que estudia la

lingüística pragmática?

Si buscamos textos sobre la influencia de la manera de hablar quizás habría que remontarse a los libros sobre el arte de la oratoria: Demóstenes, Cicerón, Quintiliano. Los antiguos eran muy conscientes de esto. Cualquiera que estudie los sonidos en el cine debería interesarse también en ello. Pero también está el arte del teatro, de cómo hablar en escena (el cine también consiste en una forma de teatro). Para abarcar todos los aspectos del sonido es necesaria una cultura bastante amplia. Trato de ser lo más diverso posible, y hay muchas cosas para hacer; previo a mi trabajo no había casi nada al respecto. Lo que es importante para mí es que se tenga conciencia de que el cine no nació de algo abstracto, que es también una nueva forma de la ópera, una nueva forma del teatro, de la pintura, de la música, y que se sirve de una cierta tradición que existía previamente. Esto abarca al sonido: había imitación sonora en el teatro, así como también un trabajo sobre la voz y la música (muchas obras se representaban con música en escena). Cualquiera que estudie el sonido o la imagen en el cine creyendo que el cine ha inventado todo, se equivoca. Lo que hizo fue partir de técnicas y formas de espectáculo preexistentes que ha transformado. Lo mismo ocurre con el video. Muchas disciplinas conciernen a este estudio: la lingüística, la oratoria, el estudio de los sonidos, la técnica musical; es tal vez por esto que hay poca gente que se ocupe de estos temas.

Relacionando lo sonoro con la consideración de algunos nombres propios: usted escribió un libro sobre Jacques Tati y otro sobre David Lynch.

Sí, pero no solamente sobre el sonido en su cine, sino que me interesé también por la imagen, por el guión. Hay autores sobre los cuales escribí mucho en publicaciones periódicas, sobre todo Tarkovski, Bergman y Fellini. Un día me gustaría reunir esos textos, aunque hoy es difícil en Francia editar libros sobre cine, porque los editores por lo común quieren un éxito inmediato. Se han persuadido ahora de que los libros de cine no venden, cosa que es falsa. Propuse a varios editores reunir mis textos sobre Tarkovski, Bergman, Fellini y también sobre el cine americano, pero en el presente no hay mucho interés. Tal vez los edite yo mismo, y estaría contento si se los publicara directamente en español.

Tenemos noticias de que en los últimos tiempos ha fundado una nueva disciplina que llama Aculogía, ¿cómo podríamos definirla en cuanto a su objetivo?

"Aculogía" es una palabra que inventó

Pierre Schaeffer, la tomé de él pero en un sentido más amplio. Es la ciencia del sonido no en su sentido físico (como le interesa a la acústica, que no se ocupa de lo que escuchamos sino de sus causas, es decir, las vibraciones). La aculogía se ocupa de lo que escuchamos. De hecho, pocas disciplinas se ocupan de esto: algunas tratan del funcionamiento del oído, otras del carácter sociológico del sonido; por ejemplo, la fonética se ocupa solo de los sonidos de la lengua y en relación con la cuestión lingüística. Entonces la aculogía es una disciplina que se ocupa de fundar conceptos estudiando el sonido, de establecer una teoría del sonido, a partir de Schaeffer por supuesto y también de algunas ideas personales que propuse. Su objetivo no es directamente estético, no se aplica a hacer mejor música o mejores films. Cuando hacemos lingüística nuestra curiosidad no se dirige a escribir mejor sino a interrogarnos qué es el lenguaje. ¿Qué es el sonido y su forma, o la escucha para nosotros? Aparte de Schaeffer muy poca gente lo ha estudiado, casi todos los músicos que conozco no se interesan por el sonido, solo les importa la música. Pero esto es solo un pequeño aspecto del sonido. Incluso se puede muy bien saber escuchar las notas musicales sin escuchar el sonido: es decir su materia, volumen o color. Cuando producen un sonido por altoparlante, muchos músicos no se preguntan qué escuchan, cómo resuena, escuchan directamente el discurso musical. Se interesan más en esto las personas ligadas al cine. La aculogía para mí es una disciplina de conocimiento aunque con consecuencias estéticas. Si escuchamos mejor los sonidos podremos analizar mejor la estética de las obras que los utilizan. Publiqué al respecto un libro titulado *Ensayos de aculogía* y tengo otro proyecto que también aguarda editor (el sonido tampoco parece interesar demasiado).

Uno piensa el cine desde la perspectiva del sonido y los nombres a veces se imponen: Bresson, Tarkovski, más recientemente David Lynch... Pero en los últimos diez o quince años ¿hay algún autor o director de cine que se destaque por su conciencia sonora? ¿Hay algún cambio o avance en el concepto sonoro?

Pienso que hay muchos y que siempre hubo muchos. De hecho: en mi libro sobre el sonido en el cine hablo de Tarkovski, de Bresson, pero también de toda suerte de films. A veces de algunos muy conocidos pero en los que nadie percibe una originalidad sonora, por ejemplo *Amanece*, de Carné. Muy pocos notaron que todo el film está hablado con una voz muy suave; es una característica de la puesta en escena. Hay muchos films

conocidos donde el sonido es interesante, y aunque se tiene la impresión de que el sonido del film es importante solamente en diez autores, hay cientos de films a descubrir. Simplemente es necesario prestar atención. En los últimos años vi muchos films relevantes por el sonido: David Lynch, Coppola, Kieslowski, Kurosawa. Pero todo buen director tiene una concepción del sonido, si es un verdadero director; Chaplin, por ejemplo. El público o la crítica confunden frecuentemente films bien concebidos en lo sonoro con aquellos donde se subrayan los sonidos. Cuando uno ve un film de Godard, todo el mundo repara en los efectos sonoros, ¿por qué? Es que el diálogo no siempre se escucha o corresponde, y la gente lo advierte. Pero señalar que allí hay más trabajo sonoro equivale a decir que un film está mejor dirigido porque uno nota la puesta en escena, lo que no es verdad. Hay films donde se advierten mucho los movimientos de la cámara y no por eso son mejores. Existen muchas películas excelentes en el plano del sonido, pero que hay que estudiar de muy cerca para advertir su calidad. Fritz Lang, por ejemplo, no es un director ostensible; sus films están admirablemente dirigidos, pero nada se exhibe como un efecto de la puesta en escena. Y si los estudiamos, vemos que son admirables. Lo mismo ocurre con el sonido; hay muchos films americanos excelentes. A veces encuentro obras formidables por el sonido pero no por el director sino por la belleza del trabajo técnico. En *La angustia del arquero frente al tiro penal*, de Wenders, el sonido, la calidad de las voces, es absolutamente admirable. Pero allí hay un gran trabajo del ingeniero de sonido. Para mí ese film es un grande en ese aspecto. Está también *La balada de Bruno S.*, de Herzog, donde el sonido es absolutamente magnífico y las voces son soberbias, a causa también del trabajo técnico. Herzog es muy buen director, pero en ese film hay una belleza estética del sonido y del registro de voces extraordinaria. También ahí no importa solamente el director sino también a veces el actor, el ingeniero de sonido, y no es forzosamente una cuestión del cineasta.

Usted pretende que la gente comience a destacar, a pensar esta dimensión sonora. Por ejemplo, con el fragmento de *La ley de la calle* que presentó en sus clases.

Es que *Rumble Fish* es un film muy rico en el plano del sonido. En ese sentido Coppola ha hecho muchas cosas, incluso más interesantes que Godard; pero el caso es que no están expuestas. ■

Entrevista:
Eduardo A. Russo y Gustavo Zappa

Cortos de amor en cassette

por Alejandro Ricagno

Vuelvo a cumplir aquí la tarea de reseñar cortos de los estudiantes de cine, en este caso del CIEVYC. Para que este tipo de notas tenga un interés más general, hemos resuelto que este año, en fecha y lugar a determinar, exhibiremos aquellos cortos de escuelas e independientes que hemos visto y que nos han interesado en estos últimos años. Ya avisaremos cómo y cuándo.

Este año hubo ternas de nominaciones no solo al mejor corto de cada curso sino por rubros técnicos, incluyendo el premio a la actuación. Era hora de que se le diera bola a la dirección de actores (si bien esta escuela ya lo venía haciendo).

El TCC. Ya podemos hablar del "Típico Corto CIEVYC" (el TCC), una suerte de marca de la escuela cuya característica general no excluyente es la preferencia por historias pequeñas de encuentros y desencuentros amorosos juveniles y urbanos, con finales abiertos, a veces de manera excesiva. Otra vertiente abreva en el policial o en las historias de marginales, este año no tan presentes como antes, pero con un par de ejemplos donde uno puede leer ciertas influencias. Muchas cosas se podrían inferir de estas visiones generacionales y porteñas del mundo. Pero será en otra ocasión.

Según pasan los años

Primerizos (y ambiciosos)

Je comprende plus le Citroen de Martín Desalvo. No es un homenaje a Garrel, como su nombre lo indicaría. Historia de chico conoce chica y sale a buscarla con el autito y le pasan cosas y llega tarde. Simpática, algo intrascendente para el tiempo que se toma. Nominada como finalista y en sonido.

Yo te bendigo de Juan José Fenoglio. Sainete fantástico tanguero, con fantasma de Gardel y un símil discepoliano. Ambicioso y largo, pierde el tono al final. De todos modos abreva en una tradición del cine argentino poco frecuentada por los estudiantes. Nominado en sonido, guión y actuación. Ganó el actor Carlos Lanari.

No puede estar lejos de Juan Pablo Mellibovsky. La búsqueda de una mujer de las imágenes y paisajes de su infancia se sostiene a base de climas, pero abusa del pasaje de un tiempo al otro. Cuidadas locaciones en exteriores, estaciones, trenes y paisaje campero. Nominado en fotografía y producción. No hubiera sido impropio que las ganara.

Mano a mano de Valeria Roig Cerutti. Por momentos desprolijo pero efectivo relato de una venganza edípica en clave de comedia negra. El nene quiere asesinar al amante de su mamá ya fallecida, un carnicero picaflor y milonguero. Descollante actuación de ambos. Nominado en fotografía, montaje, guión y finalista. Ganó los dos primeros. Actores y guión lo merecían.

Veinte cuadras de Nancy Gianpaolo. TCC por excelencia de la primera categoría mencionada. Niña entre novio distante y pretendiente futuro, todo cerquita de su barrio. No pasa mucho; todo se insinúa. Influencias rejtmánianas en su timidez ascética. Finalista. Su actriz, Adela Ponce de León, ganó en buena ley.

Tarareando un tango de Aldana Loiseau. Mezcla de ficción y documental sobre una academia de tango que se alarga y no llega a sorprender en su final a todo baile, donde a pesar de una buena cámara falta la pasión invocada. Nominada en fotografía, montaje y producción, ganó este último.

Mejor no de Diego Martín. Con estructura temporal a lo Tarantino, se toma el género en serio sin parodiar. Un buen ajuste de tuerca final en un relato negro de un crimen vengado accidentalmente por otro criminal. Tal vez falle un poco la actuación. Tiene fuerza. Se impuso al jurado como el mejor, además de competir en montaje y sonido. Prefiero *Veinte cuadras* o *Mano a mano*, aun con sus imperfecciones.

Boom de Federico Rozas. Intento del género acción con persecuciones, bombas desarmadas y explicación final innecesaria. Aparte de una búsqueda estética de puesta de cámara sofisticada y acertadas locaciones, luce una violencia demasiado exterior.

Segundones (en años no en logros)

Dorada de Federico Dodero. Corto de animación sin animar. Romance y celos entre estatuas en un desván. Buena idea, realización y ajustado su tempo. Nominada en producción y sonido, que ganó muy justamente.

Mara de Adrián Nallim. TCC que se toma su tiempo para su sutil trama de celos entre tres chicas y un visitante en una quinta de fin de semana. Delineado con delicadeza desde el premiado guión de Nicolás Dodero, encuentra un clima exacto para la leve tristeza de la historia. Las actuaciones de las chicas están muy bien. No así para el jurado.

Soledad de Martín Miranda. El que menos me interesó, tal vez por la saturación antigua de ver personajes solitarios, encerrados y sufriendo. Nominada por sonido, que recuerdo contundente. Una historia tan mínima necesitaba al menos una realización novedosa.

Los que se buscan de Gonzalo Romero. El problema de este largo monólogo de un alienado sobre la trágica muerte de sus padres es la extensión. La obsesividad del delirio semiótico del personaje se hace sentir. Pero es una jugada riesgosa. Un buen montaje y una actuación que evita el clisé fueron olvidados a la hora de los premios.

Ni tú ni nadie puede cambiarme de Carolina Chávez. Fin de historia de amor lésbico con toques cliperos furiosos y un erotismo ausente en la mayoría de los cortos. Breve y eficaz

como un epigrama de Safo en clave punk. Nominada por montaje, cuya elección crispada era acorde para la furia de la historia.

Agustín bajo vuelo de Pablo Fradkin. Mi favorito —en ficción— a rabiar. Basado en el cuento *Artefactos*, relata el misterioso regreso de un adolescente a su ámbito familiar y afectivo luego de una aun más misteriosa fuga. Hay un triángulo amoroso y ambiguo en el centro. Sorprendente y sinuoso, hasta en la elección de la luz, tiene excelentes actuaciones. La constante presencia sugerida de un otro ausente al que todos nombran inunda todos los planos. Fotografía y montaje se merecían una mención. Finalista pero no ganó.

Oscura realidad de Pablo Murgo. Relato en paralelo —con un quiebre temporal— sobre un puntero de clase media y un punga asaltaviejas, prácticamente sin diálogos. Buena elección de planos, buen montaje. No deja de ser inquietante pero incompleto.

Diabetes de Jorge Amato. Monólogo de desayuno con humor negro, hablado en inglés y subtulado. Puede ser tanto un distanciamiento irónico como un chiste posmo. No sé.

Secretos de Florencia Tovagliari. La relación entre una abuela, su nieta y las cartas que aquella le escribe a su hija ausente puede ser leída, tal vez, en clave política. Buen trabajo de dirección actoral infantil y acertadas las locaciones lejanas a la urbe.

El cuarto de Paula Giannetti. Pudo haber funcionado mejor si algo de humor aireaba su atmósfera alegórica. Un chico se enamora de diversas mujeres y cambia su look y el de su cuarto según la tribu de pertenencia de cada una: punk, hippie, religiosa, militante, descerebrada. La idea es buena pero pretenciosa su realización. Esmerado trabajo de producción y escenográfico. Inexplicable la nominación al actor. No es malo pero lo único que se le exige es poner cara. Lo hace bien pero no es comparable con otras labores de mayor esfuerzo (ejemplo: elenco de *Mara o de Agustín bajo vuelo*).

Thelma y Zulma de Marcelo Mammany. Desconcertante corto en clave absurda. Dos gordas siniestras y semiinvalidas en un cuarto aspiran vaya a saber qué de un aparato de inhalación. Una se tira por la ventana. Bárbaro el casting, pero no sé de qué se trata. Buen trabajo de sonido.

Peinados en baja de Sebastián Olivier. Buen ejemplo de TCC con sus ingredientes de joven amor moderno, amistades parcas, madres mudas, desidia y cotidianidad. El empleo de la voz en off le brinda un acento irónico ausente en este tipo de relatos. Muy buenos los diálogos, en especial la disquisición sobre el uso del plástico que separa la pizza de la caja. Actuación destacable de Blasco y de la actriz ganadora, Pilar Fernández.

Historia de un hombre de Juan Ramón Ojuez. En 1995 Ojuez había realizado una ficción sobre la relación de un padre ausente y su hijo. Ahora sorprende con un documental muy jugado sobre su padre ya fallecido. Para intentar comprender a ese hombre con el que no tuvo una relación feliz, Ojuez interroga a los suyos y en cierto sentido a sí mismo. Sus propias tías, madre, hermana y hermano enfrentan con inusual valentía una cámara fija detrás de la que emerge la voz del hijo que pregunta, acota, hace silencio, se ríe, y enfrenta verdades dolorosas. A través de los testimonios surge el periplo fragmentado de un joven milonguero alegre, después convertido en hombre vencido por el alcohol y la tragedia. Pese a la revelación de secretos en ocasiones lacerantes, casi al borde del impudor, el realizador no se escuda sino que se expone. Su honestidad le permite, pese a lo dramático del relato,

guiarlo con una calidez y emoción infrecuente y sostenida. El montaje exacto, unas pocas fotos fijas y el fragmento final de home-movie lo ayudan a tratar un material tan delicado con tanto coraje como amor y talento. Indiscutible ganador.

Terciarios (casi recibidos)

Todos los días grises de María de las Nieves Ilarri. TCC de desencuentro amoroso entre una joven barrial distraída y un aspirante a rock star. Logra buenos momentos de comedia, pero a veces se diluye. Buen uso funcional de un miniclip con música de los Beatles. Nominada en muchos rubros, compartió con *Antes del silencio* el premio mayor. El guión y la simpática presencia de su actriz Laura Tusi son lo mejor.

Un canto a la vida de Fernando Blanco. El actor de este corto ganó mi premio personal al *slacker* del año pasado por su labor en *Hernán se fue a vivir solo* de Martín Blasco. Este trabajo parece una continuación de aquel, aunque no se llame Hernán y viva con un amigo igualmente colgado. Un par de gags buenos no salvan este TCC que suena repetido. El de Blasco era mejor.

Antes del silencio de Mariela Gargano. Ultimos días de un par de hermanos en la casa familiar antes de que uno de ellos parta a Malvinas. Blanco y negro colmado de silencios con varias secuencias intimistas difíciles y bien resueltas —como el elusivo *ménage* con la novia del soldado— al lado de otras cuya explicité desentona. Ello no opaca un trabajo interesante. El trío está perfecto. Máximo Glauco es una presencia potente que obtuvo su reconocimiento. Se llevó el premio mayor —compartido con el corto de Nieves Ilarri— y el de guión. Este es más sólido.

Ultima jugada de Diego Carini. El año pasado Carini había demostrado un buen ojo para el doc en su paseo por el universo de los boxeadores de *Dale pa que tenga*. Ahora encara una ficción policial de acento social con la historia de dos chorros, uno de baja condición y otro de clase alta. La primera parte respira polenta y verismo: el encuentro entre el chorro y su amigo puntero es lo mejor. De pronto, un registro humorístico en medio de un momento dramático está a punto de arruinar el esforzado trabajo sin aportar a la trama más que desconcierto y distancia. Es una pena, la historia sigue y su resolución es buena, pero ese guiño paródico innecesario lo desequilibra. Merecidos premios a la producción, fotografía y a Hugo Glaugon como el chorro pobre. Pero el capo es el puntero, Manuel Lorenzo. Fue finalista.

En la línea recta de Martín Blasco. Una más en la línea TCC (amores mínimos, familia y parejas disfuncionales, etc.) pero con frescura, gracia y originalidad que otros no logran. Una subtrama fantástica que lo enriquece y salva de la repetición. El guión tiene varios hallazgos: los fragmentos del libro de sexología que lee el protagonista, las escenas de la fiesta libresca, la resolución de la paranoia materna. El curso del relato es siempre impredecible.

El jurado nominó solo la producción, descartando realización, actuaciones y guión, que modestamente premio desde aquí.

El símbolo sagrado de Leandro Visconti. Corto gracioso pero hasta ahí, con un original subtulado para hipoacústicos tan disparatado como la historia de ese chorro confundido por el Mesías de una secta trucha. Ganó en montaje. Tuvo menciones en producción y fotografía.

Tiempos endebles de Federico de Gabriel Ramundo. Ley de Murphy en los días de un tipo que pierde novia, trabajo y auto en una semana. Tratamiento un tanto televisivo de TCC pero no está mal. Buena labor del sufrido protagonista, que merecía al menos una mención. Aunque más no sea por todo lo que le pasa. ■



DIARIO DE VALDEZ

XXIII

por Jorge La Ferla

Valdez around the world: Cuba II

*No, señor Clinton,
no habrá gobierno de transición en Cuba.*
Fidel Castro
en el cierre de "Pedagogía 97"

Nacimiento de la imagen televisiva revolucionaria de una nación. Muchas personas peregrinaron por la isla y formaron parte del elenco de figuras del cine y las artes que contribuyeron de alguna manera a dar una imagen diferente de Cuba. Casi todos ellos creían en su altruismo para una tarea que en verdad no necesitaba de colaboradores. Para muchos estar ahí implicaba saldar una deuda interna de culpabilidad o mero esnobismo revolucionario. Otros pasaron humildemente por la isla limitándose a observar. Sartre, Godard, Chris Marker, Solanas, Coppola y tantos otros aportaron su grano de arena. Pero en definitiva, paradoja del destino, sería Richard Key Valdez, oscuro tratante de los mayores trusts multimediáticos, quien cambiaría la historia del audiovisual en la isla en el próximo siglo. Muchos amigos de la Revolución se enojaron al ver el influjo que ejercía Valdez en la cúpula del poder revolucionario. El mismo Fidel decía tener dos referentes entre sus amistades argentinas: Maradona, de quien guardaba la camiseta número 10, y Richard, cuya gorra estaba colgada en su escritorio. Era claro que Valdez ya tenía enemigos en la isla y que las cosas no iban a ser fáciles. Pero el destino era irreversible. Esta es la segunda crónica del último viaje que Valdez realizó a Cuba en febrero de este año, cuya primera parte publicamos en el número anterior de *El Amante*.

Solo Valdez se daba cuenta de que Cuba era vital para la región, si se cumplía el compromiso de Washington de mantener algún equilibrio en las nuevas políticas de fin de siglo. Para Valdez el tema de Cuba era el único que le garantizaba cierto entretenimiento frente a la uniformidad de toda la farándula dirigenzial político-empresaria en el continente americano. Desde Canadá hasta la Argentina, era patético cómo se había logrado —y Valdez tenía mucho que ver con eso— una única forma de manejar los países y los asuntos públicos a través de la televisión. A pesar de la eficacia de la imagen mediática de Clinton, Zedillo, Menem, Frei, Cardoso, Samper y otros primeros mandatorios, era tal la dócil sumisión a sus consejos, que por momentos a Valdez se le hacía

difícil pensar en mantener por más tiempo su tarea de asesor. Y la diferencia seguía siendo Cuba. Desde hacía más de 38 años, Fidel Castro continuaba siendo el gran comunicador en todos los sentidos y por todos los medios. Muchos se preguntaban qué pasaría el día en que alguien lo reemplazara. Frente a la amenaza de un caos inminente, las mismas autoridades cubanas consultaron en varias oportunidades a Valdez sobre este tema crucial para el próximo siglo, no solo para la isla caribeña sino para toda América. Desde hacía tiempo Valdez realizaba frecuentes viajes a la isla pero su último periplo fue clave para asegurar su intervención en cuestiones fundamentales que marcarían el futuro político de Cuba. Ante una agenda muy cargada, el problema mayor era manejar los previsibles embates de algunos dirigentes hostiles, muy identificables todos, que no querían a Valdez cerca de Fidel pues ellos ya estaban planeando la transición. Richard tenía poco tiempo para resolver grandes negocios. La intensa actividad que lo esperaba durante la primavera neoyorquina —la difusión pública del origen de los fondos para la campaña de Clinton que Valdez había manejado a destajo, el compromiso de asumir una vez más la monótona tarea de preparar las visitas de Bill Clinton al patio trasero en el mes de mayo, esta vez a la Argentina y Brasil— lo obligó a extender su estadía en Cuba hasta fines de febrero para terminar de arreglar algunos asuntos: instalar sus oficinas y las de CNN en La Habana, evitar la llegada de nuevos corresponsales de USA, al menos por un tiempo, remodelar su casa de Miramar y comenzar a trabajar en la organización mediática de lo que sería el gran evento del 98: la visita de Juan Pablo II a la isla.

Todos los hombres son mortales. Una amiga de Valdez (la realizadora argentina Cristina Civale) causó conmoción por un trabajo muy polémico que realizó en video cuando estudiaba en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, durante la gestión de Fernando Birri. Hace ya una década que la Civale, siempre muy sagaz y provocativa, recorrió con su equipo las calles de La Habana para preguntarle a la gente qué pasaría cuando no estuviese Fidel. Muchos de los entrevistados mostraban indignación frente a la osadía de la pregunta, e incluso el equipo que la acompañaba tuvo que soportar situaciones bastante agresivas. Ya en ese

momento, la Civale tocaba uno de los puntos medulares del futuro político de la isla al interrogar sobre esa posibilidad tan negada: un porvenir sin Fidel. Esta cuestión sigue siendo hoy en día un factor decisivo para pensar la esencia del futuro funcionamiento mediático de Cuba. Las circunstancias quisieron que, en varios momentos de su trayectoria, Fidel estuviera acompañado de grandes hombres, aunque siempre acababa solo. La muerte de Camilo Cienfuegos y la partida y luego desaparición del Che Guevara marcaron el paradigma del Comandante. Hoy, a los 71 años, Fidel sigue manteniendo firmemente las riendas de todo el proceso y es la única cara visible de la Revolución: unos ya no están y no aparecen nuevos rostros. Valdez escuchaba a menudo, cuando se perdía por las calles con unos rones de más, cómo la gente proclamaba en voz alta su lealtad fidelista, diferenciándolo del resto de la dirigencia, desde Raúl Castro para abajo, incluyendo a todas las capas intermedias. Fidel sabía esto mejor que nadie y fue uno de los temas que charló con Valdez.

Valdez y Fidel: primer encuentro. Dos potencias se saludan. En estos momentos, a pesar de que las medidas de seguridad de Fidel siguen siendo extremas y nadie sabe bien en cuál de sus residencias vive el primer comandante, todos son conscientes de que esto forma parte del folklore y los mitos. Ya no se puede hablar de un verdadero peligro de atentado contra su vida. Hoy los acuerdos a nivel internacional son lo bastante firmes como para convencernos de que hay un pacto sobre este asunto y que los difíciles momentos de zozobra e inseguridad de los primeros años de la Revolución dejaron de ser una preocupación. El problema real ahora era la seguridad de Valdez. Los motivos eran varios. Algunos dirigentes medios del Partido y de las Fuerzas Armadas sabían de sus operaciones y estaban indignados por los cambios propuestos y por la aceptación que habían tenido en algunos miembros del Consejo de Estado. Varios grupos de exilados también ponían la mira en Valdez pues estimaban que les estaba quitando la mayor parte de una supuesta torta que consideraban destinada para ellos. Así que esta vez, y como en las viejas épocas, es Valdez —y no Fidel— quien propone encontrarse en un jeep blindado. Una noche de febrero el 4x4 nipón hecho a medida para Valdez por la Nissan se paseó durante varias

*Niebla en La Habana.
Valdez parte clandestinamente de Cuba*



*Una belleza del Oriente cubano:
"I'm happy with Valdez!"*



*Vista de La Habana
desde el búnker de Valdez en Miramar*



*Encuentro con embajadoras notables.
Susana Grane, embajadora argentina
en Cuba, retratándose junto a RKV
y su bodyguard, Carpo Fidel Cortés*



horas discretamente escoltado a lo largo del Malecón. Cortés, guardaespaldas y chofer de Richard, terminó asfijado por el humo de los habanos. Todo acabó a las seis de la mañana en la terraza del hotel Nacional, en un frugal desayuno que culminó con un Cohiba gigante que selló el primer gran encuentro. Valdez sabía que el peligro no era tal, pero igualmente se cuidaba y frente a cualquier requisitoria pedante recordaba el encuentro de Guayaquil.

Top Secret. Si bien es imposible transcribir absolutamente algún fragmento del largo encuentro, se sabe por infidentes cercanos que Fidel estaba exultante. Todo ocurrió en la madrugada del sábado 7 de febrero. La noche anterior había pronunciado uno de los mejores discursos de los últimos tiempos para el acto de cierre del Congreso Internacional "Pedagogía 97". Valdez estuvo durante todo el *speech* a metros de Fidel pero observó todo a través de un pequeño monitor portátil de televisión. Varios de los íntimos de Richard conocían sus manejos emocionales, pero en esa ocasión

lo vieron secarse lágrimas sinceras con su pañuelo Armani color habano aunque no aplaudió en ningún momento. Valdez presenciaba en vivo y en directo y por primera vez el gran show del maestro. Fueron dos horas veinte de espectáculo total en una performance que ningún mandatario ni figura del planeta está en condiciones de realizar. Su locuacidad, inteligencia y gestualidad dejaron atónito a todo el público del Karl Marx y a todos los televidentes cubanos. Esa misma noche una atractiva dirigente universitaria de la Federación Juvenil Comunista le contaba a Valdez que en un desfile del 1º de mayo ella venía marchando con sus colegas mientras todo el mundo criticaba duramente algunas políticas del gobierno cubano y la situación general del país. Incluso ella coincidía en algunas cosas pero le parecía mejor no prestar atención. Llegado el momento del acto y al pasar frente al palco, se produjo un fuerte silencio que conmocionó a toda la columna. Ella decía que esa era una de las situaciones que mejor reflejaban el ánimo de la gente que ante todo se proclamaba fidelista. Para

Valdez era indudable que Fidel era el único protagonista que aún podía lograr el consenso total y pensaba en la difícil tarea de conseguir algo similar con la televisión cubana del futuro.

Valdez atribuía a varias cuestiones la fibra del ciudadano cubano. Si bien no coincidía con algunas acciones de la Revolución, era clara la diferencia con cualquier país del continente en cuanto a las posibilidades de consumo. En la isla se proveían los elementos básicos, salud, educación, cultura y hasta un cierto punto vivienda, pero no existía nada de carácter suntuario. No había productos de ningún tipo, por lo tanto el deseo de consumo se canalizaba hacia aspectos del crecimiento interior: el afecto, la comunicación y la calidez entre la gente, la práctica intensiva de los deportes y el estudio. El sacrificio y el sufrimiento habían forjado un pueblo muy noble pero frágil frente a un mundo occidental desviado que paulatinamente iba penetrando con el auge del turismo y la aplicación de medidas políticas y económicas menos severas, tales como la entrada de los cubanos de Miami, el cuentapropismo y la tenencia de dólares. El bloqueo propiciado por los USA y el corte de todas las subvenciones del ex bloque socialista llevaron al límite este estado de rigor durante el período especial de los duros años 90. Valdez creía necesaria una apertura controlada de la economía de mercado hacia el fin de siglo para permitir una coyuntura de cambio tranquila que garantizara la continuación de los mejores logros de la Revolución. Entre otras apetencias, Valdez quería dirigir su canal propio de TV, 51% para la RKV Entertainment, 49% para el Estado cubano, una difícil negociación en un país en que la gente aún prefería la realidad a la televisión. En su ambigüedad pragmática, Richard se había ganado la desconfianza de muchos pero era respetado por la sinceridad de sus propósitos. El referido acuerdo con la CNN constituía el principio de la era Valdez en Cuba.

Terminado febrero, la noche anterior a su partida de La Habana Valdez estuvo en la primera fila de la fiesta que conmemoró los primeros treinta años de la existencia de los mejores cigarros del mundo: los Big Cohiba, como los denominaba Valdez, quien en esa velada estaba rodeado de sus asistentes personales y de sus operadores cubanos en una mesa reservada para toda su troupe. Las mejores vedettes pasaron por la mesa de Valdez, quien no resistió la tentación de fotografiarse junto a varias de ellas que estaban desconsoladas por su inminente partida. Todos estaban exultantes y para nadie fue un secreto la salida simultánea del Tropicana de Fidel y Valdez, que se despidieron con un largo abrazo. El jeep de Richard partió hacia el aeropuerto José Martí. A pesar de lo difícil de la situación y de las broncas que iba a recibir en USA, Valdez estaba convencido de que hacía lo correcto. El problema serían los detalles. ■

(continuará)

Fotos:
Alberto Carpo Cortés

por Tomás Abraham

La sociedad argentina digiere la escena de un último crimen. Es una masticación lenta, rumiante y vacuna. Por nuestro esófago cerebral circulan nuestros alimentos cotidianos. Comemos la despedida de Orteguita, la existencia de un juez Branca, el aeropuerto del Presidente, la esperanza de Olimpiadas porteñas, y, claro, el crimen de Cabezas convertido en caso. Pero este crimen no debería formar parte de la gastronomía nacional ni disolverse con nuevos jugos mediáticos. No es comestible. Debería atragantarnos. Deberíamos estar atorados. No se trata de mantener una fidelidad en el luto que nos haga sentir mal todo el tiempo. Es tanto pedir que no se puede dar. El dolor de un padre, de una madre, de un hijo, de una esposa, es irremplazable y el único inmortal. No somos familiares sino compatriotas. Podemos acompañar aquel dolor pero no mucho más. Se trata de otra cosa, me refiero a algo racional, no sentimental sino racional. Nuestro rumiar es insensato. La distracción lenta se volverá en contra nuestro, como siempre sucedió cuando no nos damos por enterados de lo que pasa debajo de nuestras alcantarillas. Y este es un asunto de pura inteligibilidad y cálculo racional. No digo que las cosas estén mal o que vivamos en un infierno argentino que es el peor de los infiernos del mundo. Ni mal ni bien. Nuestro universo de comparación casi siempre nos confunde. Nunca sabemos si ahora estamos peor que en otro momento o mejor que el venidero. Es como una pesadilla cambiante. No me refiero, por lo tanto, a una queja, sino a una constatación. Llámese desaparecidos, llámese asesinados o amenazados, llámese como se llame, el clima se ha vuelto compacto y denso y convivimos con él. Se pega a nuestro cuerpo y se mete en nuestra mente. Nos domestica, nos acomoda, nos humilla. Visto de frente nos paraliza; visto de espaldas sigue actuando, solo podemos verlo de costado. Como parte de un panorama de compensaciones. Hay muchos que descubrieron el terror de los 70 en los 80. ¿Cuánto falta para descubrir el amedrentamiento y el escándalo moral de las actuales autoridades? ¿Cuántos "no sabía" habrá en el futuro?

Después de ocho años de gobierno, el personal gubernamental es responsable de la anarquía actual. Anarquía que ha sido sellada por el reconocimiento oficial de que la violencia ilegítima e ilegal está fuera de control. Ha sido reconocido por los responsables del poder que no hay control sobre decenas de miles de policías armados y sobre decenas de miles de custodias privados armados. La rebelión carapintada de hace diez años se prolonga con la policial de hoy. Pero esta vez no por la debilidad e indecisión de un gobierno sino por su activa complicidad. Esta anarquía protegida no tiene compensaciones ni alegrías de mostrador. Es frívolo y necio congratularse como hacen algunos medios y comunicólogos de que la gente ya no cree en las versiones que el gobierno da sobre los fenómenos delictivos. La gente puede no creer e importarle poco lo que hoy cree o mañana descrea. Únicamente los encuestadores y analistas de mercado se tragan el sapo de la opinión. Ni a Menem ni a Duhalde los han votado porque son buenas personas, confiables como médicos de barrio. La relación de la gente con el poder no es solo de decencia y el



cinismo hace rato que funciona con éxito como una mecánica del poder. No es hora de creencias sino de decisiones. A este gobierno ya no se lo puede calificar según un balance de pros y contras. Pasó el límite que permite una democracia mínimamente viable. Todo depende ahora de nuestra

decisión de voto, de nuestras acciones y palabras, de nuestra racionalidad y del optimismo de la voluntad. El otro día, en el primer programa de *Tiempo nuevo* de Neustadt, hubo un interesante intercambio de signos y gestos entre Silvina Walger y Juan Carlos De Pablo. Walger decía que Argentina es un país berreta, que está en vías de disolución, que no tiene solución, que si ella pudiera se iría, que las migraciones son, quizá, la salvación para los más jóvenes.

De Pablo dijo que por su lado no tiene la mínima intención de irse de nuestro maravilloso país; en realidad no dijo "maravilloso", pronunció un atributo más curioso: normal. Dijo que al fin éramos un país normal.

Clinton junta fondos en la Casa Blanca, la reina Isabel pelea el presupuesto de su yate, Menem tiene casa con refugio, garaje y aeropuerto. Esto es normal para De Pablo, ¿acaso no lo dijo Corach? Hay millones de casas con aeropuertos en el país. Cualquiera de nosotros recibe amigos en una pista y los hace pasar al zaguán vip. Son cosas normales, no necesariamente buenas. Como dice De Pablo: ese es otro problema, porque al no ser buenas hay que corregirlas, como las millones de cosas no tan buenas que siempre existirán en los países normales. No, Silvina, Argentina no es berreta; la vida es berreta, medita el economista De Pablo. La vida es berreta, es decir barata, debe tener un costo limitado, y un precio moderado. Ni rasgarse las vestiduras en invierno ni subirse a un copo de nieve en primavera. Es el equilibrio estoico del economista sabio. Por eso nos invita a recordar la historia del teléfono. Que antes no se conseguía y ahora sí. Y esto también parece normal, pero aquí De Pablo se rebela. No, sostiene De Pablo, que un teléfono no sea caro y funcione, *no es normal*, ahora sí debe decirse: es maravilloso. Es cierto que el ejemplo de los trenes no es muy usado, parece más delicado, o el de los aviones tampoco tiene mucho eco. Pero el teléfono sí, no hay dudas, los teléfonos privatizados han demostrado ser mejores que los del Estado. Ya no tenemos un teléfono berreta, hay una berretada menos en el país. Y así es como hay que seguir, Silvina, dicta De Pablo, mejorando, siendo más eficientes y serios, y encarando los problemas sin dejarse espantar por ellos.

De Pablo tiene hijos, fue lo que confesó el economista cuando Neustadt le preguntó por su descendencia en un llamativo cierre familiar. Walger, que pregonaba el exilio juvenil, confesó no tener hijos. Ah, es por eso, dijo Neustadt. Me permito —aunque tenga hijos y no clones— respetuosamente descreer de la teoría de la normalidad dinámica de De Pablo. Goytisolo, una vez más, me inspiró. En un reportaje de un canal de cable, recordaba que en los

sesenta les dijo a sus amigos comunistas y de izquierda que Franco caería no por una soñada revolución, sino por la dinámica económica que impulsaba la dirigencia empresarial del Opus Dei instalada en el gobierno español. Y desgraciadamente tuvo razón, recordaba Goytisolo. El crecimiento económico y la apertura volverían anacrónico al franquismo, y De Pablo quisiera estar en el mismo lugar en la misma profecía con su meditado vaticinio sobre el menemismo.

Ya que la partida ha sido lanzada, apostemos. ¿Cuánto ponemos a favor de los que afirman que se ha iniciado una dinámica de modernización, de integración regional, de acomodamiento a la globalización, de apertura y transformación, que más allá de los avatares, de los fenómenos delictivos, de las dudas sobre personas del elenco gobernante, no deja de conformar toda la sintomatología de las crisis de maduración? Crisis de crecimiento con todos los dolores del parto. ¿Cuánto se puede apostar? ¿Lo mismo que había que apostar cuando el mismo De Pablo elogiaba las esperanzas de la tablita de Martínez de Hoz, lo mismo que nos pedían apostar cuando el respetado Roberto Aleman bajaba los índices inflacionarios durante el gobierno de Galtieri, lo mismo que nos piden apostar en nombre de un modelo que dicen italiano por la autonomía entre funcionamiento económico y corrupción política? ¿Cuánto apostar a favor de la tesis de que el menemismo se volverá anacrónico debido a los mecanismos revolucionarios que él mismo desencadenó? ¿Cuánto a favor de los que pregonan un sentido de la historia por el cual luego de la acumulación primitiva y del necesario trabajo sucio que hace Menem, llegarán los tiempos distribucionistas para la dulzura de los Storani y las Meijide? Por lo visto hay neoliberales que parecen

inventar con candor teórico una dialéctica neomarxista. Pero aunque esta acostumbrada euforia tuviera una mínima seriedad, estimo de todos modos discutible el argumento de que la dominante del sistema sea en estos momentos la coyuntura económica, como podía haberlo sido hasta la ruptura entre Menem y Cavallo. Ahora estamos frente a Menem sin cortinados, empezamos a estar desnudos frente al rey. Y nuestra desnudez lo desnuda. Esto modificó la dominante política. Ya no son los beneficios de la privatización, la masa de reserva en el Banco Central, los créditos a diez años en pesos o la estabilidad, ya no son las variables económicas el tema principal de la actual administración.

Es evidente que la falta de una visión coherente sobre el modelo económico de parte de la oposición no es la menor de sus carencias. Es cierto, además, que hasta que no se constituya un frente opositor que asuma los límites y las necesidades del campo económico, hasta que no asuma la nueva realidad regional y mundial, las nuevas zonas de expansión, los compromisos irreversibles, hasta que no lo asuma con seriedad política, la oposición tendrá el mismo futuro que el menemismo pero peor. Para ganar las elecciones con la ciudadanía y gobernar después con el establishment, para eso mejor Duhalde, porque está convencido de que no hay mejor estrategia que esa. Pero las debilidades de la oposición ya no cubren como antes las falencias del poder gubernamental. Y en este momento estas falencias, que tienen que ver con crímenes, atentados, desfalcos, contrabandos y otras yerbas, están causando más alarma que la falta de visión económico-social de la oposición. Se ha desplazado el punto negro del sistema y la hiperinflación ya no es el espantapájaros de nuestra historia reciente. Hay algo peor que la

Video del Angel

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

Vídeo 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 821-6077

Entrega a
domicilio

HISTORIA

CASI 30 AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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

hiperinflación, se llama terror, y el terror no tiene número, no empieza con la cifra 30.000, empieza con el ejemplo del número 1.

Por eso Menem grita en un acto de La Rioja contra quienes piden investigar el destino privado que pudiera haber hecho con los fondos públicos, más que gritar amenaza. Apela a Dios y al pueblo, alerta con su ira, una vez desaparecida su amabilidad provinciana. Se siente en peligro con temas como el de Anillaco e insulta a los denunciantes. Y de esto se hace eco la televisión, aun la no masiva como la emitida en *El hombre y la idea*, el programa conducido por Julio Bárbaro, a quien le gusta ser acompañado por intelectuales menemistas como Ikonicoff, Bolívar y otros.

La noche de insomnio del 9 de marzo presencié el particular encono de Bárbaro y sus invitados contra los intelectuales progresistas a quienes consideran necios, mentirosos, imbéciles, retrógrados, quejosos, resentidos, amargos, con falta de sentido crítico, sin sentido histórico ni control de esfínteres, de mala fe, que dominan los suplementos culturales y no los dejan figurar, que se prestan a adornar con su bronce a comunicadores pagados por la oposición; en fin, todos los intelectuales que Bárbaro y sus invitados acusan de responder a la esperanza de la gente con la desesperanza del discurso, que le dan la espalda a una historia revolucionada por la visión de Menem, por el aumento del producto bruto, por la estabilidad, con lo que les basta declarar una ecuación definitiva y mínima: ¿cuándo estábamos mejor —le preguntan al gran coliseo nacional—, en el 89 o en el 97? Y así se rien hechos y satisfechos, declamando que las nuevas generaciones de jóvenes que no se van adonde los quiere mandar Silvina Walger sabrán despreciar a toda una camada de intelectualosos perdedores, para sumarse a esta Nueva Argentina, aquella que por lo que se desprende de estos menempensantes, parece haber nacido en los alrededores de los bosques de Ezeiza.

Estas eternas víctimas del resentimiento de la izquierda retrógrada nos recordaban uno de los grandes logros de Menem, el fortalecimiento de las instituciones. Y lo dicen con toda convicción militante. Por mi lado, y posiblemente en minoría ya que no formo parte del pueblo de Dios como bautiza Menem a su comunidad en una nueva versión gauchesca del Pentateuco, estimo que la única institución fortalecida los últimos años es el Banco Central, lo que no es poco pero no es todo. El Poder Judicial, las fuerzas de seguridad, los grandes sindicatos, los establecimientos educacionales, el poder legislativo, han sido no solo debilitados sino vaciados de contenido.

El espacio de la institución es el de la norma. Es un espacio de poder reglamentado hacia adentro según un objetivo reconocido social y políticamente. La legitimidad de su objetivo determina la eficacia de su función. En una democracia política, esta función se articula con el ejercicio de los derechos, el cumplimiento de las normas, y el límite material que en toda sociedad la vigencia de un orden legal impone a los poderosos, los poseedores de las armas y el dinero. María Soledad, Ibrahim al Ibrahim, AMIA, embajada de Israel, Cabezas, la muerte de Carrasco, el fiscal Lanusse, aduanas paralelas, y tanto más, muestran con crudeza el grado de la vigencia real de las instituciones.

Cuando las instituciones pierden la posibilidad de limitar el poder económico y proteger derechos soberanos, es porque están asociadas con grupos de poder.

Este es el problema que plantea el feudo de Anillaco ya que enfoca la cúspide del poder; enfoque raro, generalmente evitado, por lo que simboliza la investidura presidencial, o

por el costo y riesgo personal y profesional que implica enfrentarla, o por ciertos acuerdos que no se quieren quebrar. Además de la extensión que Grondona le dio en *Hora clave*, solo el *Buenos Aires Herald* publica un editorial el 7 de marzo, en el que habla de Anillaco como de un tipo de crisis decisiva, que, por ejemplo, en Venezuela selló la suerte de Carlos Andrés Pérez.

La clausura del programa *Sin límites* se debe a un hecho interesante y, diría, hasta esclarecedor: un conflicto abierto entre una empresa periodística —nombre que ya añorábamos— y empleados periodistas. La denuncia que hicieron los periodistas de la presión del gobierno sobre la empresa mediática era una estrategia con dos salidas posibles. Una de ellas dependía de que la empresa y los periodistas se aliaran como víctimas de las amenazas y las presiones del poder político, estrategia que parecía llevar bastante bien la revista *Noticias*; y otra en la que la empresa tomara sus distancias y cuidara ciertas figuras del gobierno, respetando la investidura y las jerarquías. Es decir —utilizando un lenguaje empresarial— actuando con responsabilidad mediática y jurídica. No se trata de discutir aquí ni en ninguna parte el derecho de una empresa de vender su producto y ejercer su autoridad institucional, sino de la razón por la cual debió hacer uso de su poder discrecional.

Estos periodistas —que, salvo en el caso de Lejman, no tienen gran consistencia ideológica, es decir, convicciones— se montaron sobre el ambiente de persecución y censura al periodismo, y con su denuncia de la presión del gobierno, señalaron una presunta debilidad de su empleador. Eso no se hace, los multimedia venden independencia, nunca se someten a presiones, y menos de sus empleados. Fueron castigados. El destino así lo quiso, y digo destino porque el episodio de la investigación mediática tenía la estructura de las tragedias antiguas. La pitonisa de la historia ha transmitido su profecía en la que incluye al periodismo poscaída del Muro de Berlín. No es tarea simple pasar por Rodolfo Walsh cuando se es Majul, Leuco o Longobardi, con el debido respeto al periodismo posmuro. Cuando Majul miró con toda la franqueza del mundo a la cámara en *Hora clave* y nos dijo que por favor no los tomáramos como héroes, que eran simples periodistas entregados a su deber con la verdad, desencadenó un mecanismo que Freud llamó *la denegación*, la confesión de un acto con una expresión gramatical negativa. Majul introducía una heroicidad pudorosa. Otro laberinto inconsciente. No —tenían razón—, no son héroes, los héroes no sueñan con la fama; tienen la gloria como una corona de espinas. Pero, no me malentiendan, el error de los periodistas no fue pecar de narcisismo, sino cuidar a Eurnekián, que se cuida solo. Ni hace falta responder a la inquietud de si hubo o no presión de parte del poder; las grandes empresas mediáticas están en permanente comunicación con el poder político y miden con prudencia y conveniencia el calibre y el impacto de sus informaciones.

Los diez minutos sobre Anillaco, que no tiene flaquezas jurídicas, fueron aprobados por la consultoría de la empresa. Esta hizo su control de calidad y dice haber permitido su emisión en el momento que consideró adecuado; cumplió una función típica de todo emprendimiento serio. Pero tanta seriedad nos encandila. Mejor apaguemos la luz. Y una vez disfrutado este cuento que cuentan algunos sobre este presunto acto de justicia mediática, demos por terminada la hora de protección al menor. Pero a los mayores, que también existen, les queda lo que nadie ni nada podrán quitarles: la esperanza de un mañana mejor. ■

Historia de una pasión por el cine

por Eduardo A. Russo

El nombre de William K. Everson (o simplemente Bill Everson, como acostumbraban llamarlo los muchos que lo apreciaron) no resonó en las redacciones ante su desaparición el 14 de abril del año pasado. Una despedida discreta en la Universidad de Nueva York —a la que había estado largo tiempo ligado— fue el principal acto conmemorativo de entonces. Solo meses más tarde, tímidamente (al crecer la conciencia del vacío dejado) comenzó a esparcirse la noticia y surgieron los recuerdos. Claro está, Everson no había sido una estrella: se trataba simplemente de uno de los historiadores, divulgadores, críticos y animadores más brillantes que haya dado un siglo entero de cine.

Alguna vez Andrew Sarris lo llamó el “Henri Langlois americano”. En otra oportunidad, se refirió a él como “la única autoridad cinematográfica verdaderamente enciclopédica de los Estados Unidos”. Everson era algo más que eso; nacido en Inglaterra y emigrado a Norteamérica en la posguerra, se formó en la época heroica de los estudios fílmicos, esa que todavía no contaba con la universidad ni con las carreras de cine. Cuando las hubo, fue uno de los profesores unánimemente respetados incluso cuando su discurso se hallaba en el extremo opuesto de las modas teóricas o de las jergas especializadas (que siempre detestó). Armado fundamentalmente de sus sorprendentes conocimientos cinematográficos (en ese sentido, mientras que su función de coleccionista y promotor lo mantenía afín a Langlois, su espíritu enciclopédico lo acercaba al monumental Jean Mitry) y de un afinado espíritu crítico, acercó a varias generaciones al cine, con una cordialidad que no rehusaba la nitidez de ideas que podían ser de extrema audacia. Según los testimonios, poseía algo del Macedonio que recordaba Borges: al conversar aportaba conceptos brillantes con modestia, simplemente como glosando lo que al interlocutor ya se le había ocurrido (la mayoría de las veces, este ni había abierto la boca). O a veces ofrecía (antes de la revolución del video y la disponibilidad electrónica, cuando la cinefilia era escenario de permanentes búsquedas en catacumbas de celuloide) el film ansiado durante años por alguien, diciéndole: “te lo dejo un tiempo; total, a quién más le va a interesar esto”. Cosa infrecuente en un ambiente donde muchos siempre gozaron haciendo saber que tenían tesoros escondidos, y vivieron para escamotearlos al prójimo.

Everson poseía una colección de más de 400 films —obras maestras célebres o absolutas rarezas— y siempre estaba dispuesto a compartirlas. Para él no había películas menores, y si tenía muy en cuenta sus preferencias, las

repartía sin ningún problema entre John Ford y el perro Dinamita. En plenos años 50, demolía las divisiones entre films superiores y de clase B, así como también —cuentan sus allegados y colegas (muchos ex alumnos)— barría las fronteras entre el aula y su departamento, escenario de numerosas y memorables proyecciones privadas a deshoras. Everson ya era, en los últimos años, una leyenda viviente en festivales y cinematecas, llevando y trayendo joyas muchas veces olvidadas, contagiando esa pasión por el cine que sostuvo, por ejemplo, las tres décadas de la mítica Huff Society, cineclub neoyorquino orientado especialmente al rescate de películas mudas, para el cual elaboró más de dos mil programas con artículos que hoy aguardan ser ordenados y publicados.

Bill Everson escribió unos cuantos libros de esos a los que el cinéfilo siempre vuelve: *The American Movie*, *The Detective in Film*, *The Bad Guys*, *The Art of W. C. Fields*, *The Films of Laurel & Hardy*, entre otros, son algunos de sus títulos destacados. Bajo la frecuente apariencia de libros de divulgación, introductorios, no cesa de descubrirse en su lectura una reflexión constante sobre el cine, desarrollada en forma coloquial y película a película. En su momento comentamos en las páginas de *El Amante* N° 39 otra de sus obras de referencia, el imprescindible *El western de Hollywood* (Odín, 1994). Y se hace obligatorio consignar una nota personal: quien firma estas líneas le debe eterno reconocimiento por el temprano encuentro —hace veinte años— con su *Classics of the Horror Film*, que lo convenció definitivamente de que el género podía ser tomado tan en serio como se lo merecía, sin pretextos culturales, y que el placer intenso y el juego no necesariamente debían reñir con la crítica y el análisis. A la vez aquel libro le reveló a uno de esos amigos que se suelen establecer para siempre por medio de la letra escrita. La prosa de Everson poseía esa rara cualidad, la de entablar un diálogo en el que —aunque no faltaran las ocasiones para discutir— el experto se colocaba en una posición de paridad con el lector, seguro de que se trataba de otro apasionado, otro loco por el cine, pero siempre dispuesto a intercambiar razones en un clima donde imperaba plenamente un encomiable sentido del humor. *Classics* tuvo, años más tarde, un volumen II: *More Classics for the Horror Film*.

La pasión cinéfila y la vida itinerante y socialmente intensa que supo desarrollar Bill Everson (“no parecía dormir nunca”, recuerda su amigo, el historiador británico Kevin Brownlow) no fueron obstáculo para que formara una familia. Tuvo dos hijos: los llamó Bambi y Griffith. ■

Los cinéfilos que frecuentan Internet ya tienen un juego a su medida: *El oráculo de Kevin Bacon* es capaz de conectar a un actor de cualquier época o nacionalidad con el chico de *Footloose*.

De las siete actrices y 27 actores apellidados Bacon que tiene la cinematografía mundial, solo Kevin logró en Internet el protagonismo que aún se le niega en la pantalla grande. Su *Oráculo* recibe diariamente unas 20.000 consultas y de diez a veinte mensajes de correo electrónico. La historia de su éxito virtual se remonta al invierno de 1994. Craig Fass es profesor de historia, pero trabaja de cocinero. Sin embargo, el apellido Fass no será recordado por ninguna de esas dos ocupaciones, sino por una idea que iluminó al estudiante una gélida madrugada hace tres años: "eran las cinco de la mañana cuando miré la pantalla y allí estaba *Footloose*". En ese momento inventó un inofensivo juego llamado "Six Degrees of Bacon". El juego en cuestión parte de la simple observación de la filmografía del joven aunque prolífico actor. La premisa principal del entretenimiento dice que cualquiera que haya participado alguna vez de una película, por ínfima que sea, está conectado de alguna manera con Kevin Bacon. Y para comprobarlo, no hay más que acceder a la *home page* que Brett Tajsden y Glenn Wasson colocaron en Internet: *El oráculo de Kevin Bacon* (www.cs.virginia.edu/~bet.html), que se alimenta de la base de datos *The Internet Movie Database* (www.imdb.com). Así, por ejemplo, Val Kilmer está conectado con Bacon porque en 1993 actuó con Christian Slater en *Escape salvaje* y este, a su vez, actuó con Bacon en *Asesinato en primer grado* (1995). A esto se lo llama "grado 2" en la escala de Bacon. De los 206.562 actores de todas las épocas y nacionalidades que figuran en la *Internet Movie*

Database se puede deducir que ninguno supera el grado 7 en la escala de Bacon, pero que la gran mayoría ocupan los grados 2 y 3.

Las conexiones no incluyen apariciones televisivas ni directores. Elvis Presley, Charles Chaplin, Madonna, Jackie Chan y Ronald Reagan encabezan la lista de los más consultados al *Oráculo*.

¿Es posible conectar a Marlene Dietrich con Kevin Bacon? El *Oráculo* responde que Dietrich actuó con Charlton Heston en *Sed de mal* (1958), quien a su vez actuó en *Mentiras verdaderas* (1994) con Jamie Lee Curtis, quien estuvo con Bacon en *¿Quién dijo que todo está perdido?* (1991). Es decir que Marlene Dietrich tiene grado 3 en la escala Bacon. El omnipresente Bacon tampoco reconoce fronteras. Nuestro prócer Federico Luppi también tiene su "lugar en el mundo" de Bacon: actuó con Kathryn Witt en *La muerte blanca* (1986). Siete años más tarde Witt hizo un papel en *Filadelfia* con Tom Hanks, quien estuvo en el 95 con Bacon en *Apollo 13*. Grado 3 para Luppi.

Coca Sarli, en cambio, está un grado más alejada de Bacon. Protagonizó *La señora del intendente* (1967) donde participó también Victor Bó, quien compartió elenco con Dawn Dunlap en *Barbarian Queen* (1985). Dunlap, a su vez, trabajó con Kevin Costner en *Night Shift* (1982)... y Costner hizo del fiscal Jim Garrison en *JFK* (1991) junto a su tocayo Bacon.

El juego se hizo enormemente popular en los *colleges* y en la actualidad se pueden encontrar no menos de diez *web sites* en donde se dan cita los fanáticos. Además ya han aparecido dos páginas del mismo estilo: una cuyo centro es Elvis Presley y la otra dedicada a las conexiones de Arnold Schwarzenegger con el resto de los actores. Bacon se encontró con Brett Tajsden en *Cyberlife*, un programa del Discovery Channel, y allí contó su

experiencia: "Conozco el juego, no me molesta, pero me considero un imbécil frente a una computadora". El *nerd* norteamericano, por su parte, no perdió la oportunidad de felicitar a Bacon por *Footloose*, a lo que el actor replicó pacientemente: "Hice algunas otras películas además de esa". Tajsden, sin inmutarse, aclaró que no las había visto. La respuesta del creador de la versión electrónica del juego demuestra que el bueno de Kevin es más famoso en Silicon Valley que en Hollywood.

El juego de las estrellas

El suceso del *Oráculo* promovió la última novedad en la materia. Ahora es posible conectar entre sí a estrellas de distinta ralea en http://www.cs.virginia.edu/~bet7m/star_links.html. Estos son algunos de los sorprendentes ejemplos que se pueden obtener:

1) Bruce Lee con Laurence Olivier

- Bruce Lee estuvo en *Marlowe* (1969) con Read Morgan.
- Read Morgan estuvo en *The Betsy* (1978) con Laurence Olivier.

2) Kenneth Branagh con Tito Lusiardo

- Kenneth Branagh estuvo en *Looking for Richard* (1996) con Vanessa Redgrave.
- Vanessa Redgrave estuvo en *Un muro de silencio* (1993) con Lautaro Murúa.
- Lautaro Murúa estuvo en *Surcos de sangre* (1950) con Hugo del Carril.
- Hugo del Carril estuvo en *La vida es un tango* (1939) con Tito Lusiardo.

3) Madonna con Esther Goris

- Madonna estuvo en *Fiesta en Broadway* (1989) con Rutger Hauer.
- Rutger Hauer estuvo en *En una noche de claro de luna* (1989) con Dominique Sanda.
- Dominique Sanda estuvo en *El viaje* (1992) con Cristina

Banegas.

- Cristina Banegas estuvo en *Eva Perón* (1996) con Esther Goris. ■

Jorge Bernárdez & Diego Rottman

Filmografía de Kevin Bacon

1978 - *National Lampoon's Animal House - Colegio de animales*
 1979 - *Starting Over*
 1980 - *Friday the 13th - Viernes 13*
 1980 - *Hero at Large*
 1981 - *Only When I Laugh - Solo cuando me río*
 1982 - *Diner - Bromas de solteros*
 1982 - *Forty Deuce*
 1983 - *Enormous Changes at the Last Minute / Trumps - Al diablo con la rutina*
 1984 - *Footloose*
 1986 - *Quicksilver - El placer de ganar*
 1987 - *End of the Line*
 1987 - *Planes, Trains & Automobiles - Mejor solo que mal acompañado*
 1987 - *White Water Summer / Rites of Summer - Aguas peligrosas*
 1988 - *She's Having a Baby - Papá a la fuerza*
 1989 - *The Big Picture - Mi primer éxito*
 1989 - *Criminal Law - Ley criminal*
 1990 - *Flatliners - Línea mortal*
 1990 - *Tremors*
 1991 - *He said, she said - El dijo, ella dijo*
 1991 - *JFK*
 1991 - *Pyrates - Tocáme que me prendo*
 1991 - *Queens Logic - ¿Quién dijo que todo está perdido?*
 1992 - *A Few Good Men - Código de honor*
 1994 - *The Air Up There*
 1994 - *The River Wild - Río salvaje*
 1995 - *Apollo XIII - Apollo 13*
 1995 - *Murder in the First - Asesinato en primer grado*
 1997 - *Sleepers - Los hijos de la calle*
 1997 - *Digging to China*
 1997 - *Picture Perfect*
 1997 - *Telling Lies in America* ■

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

LES BICHES

Francia-Italia, 1968, dirigida por Claude Chabrol, con Jean-Louis Trintignant, Jacqueline Sassard, Stéphane Audran. Image Entertainment

Entre las delicias que ofrece el formato de disco láser está la de encontrar excelentes copias de films que ni siquiera están disponibles en videocassette y que, de otra manera, solo pueden verse en algún ciclo de la Lugones o en el Maxi (y alpiste si te la perdiste). Un claro ejemplo de esto es la edición que Image lanzó hace unos años de *Les biches*, decimoquinto opus del prolífico Claude Chabrol, de quien se conoció el año pasado la perturbadora *La ceremonia*. Chabrol comenzó su carrera

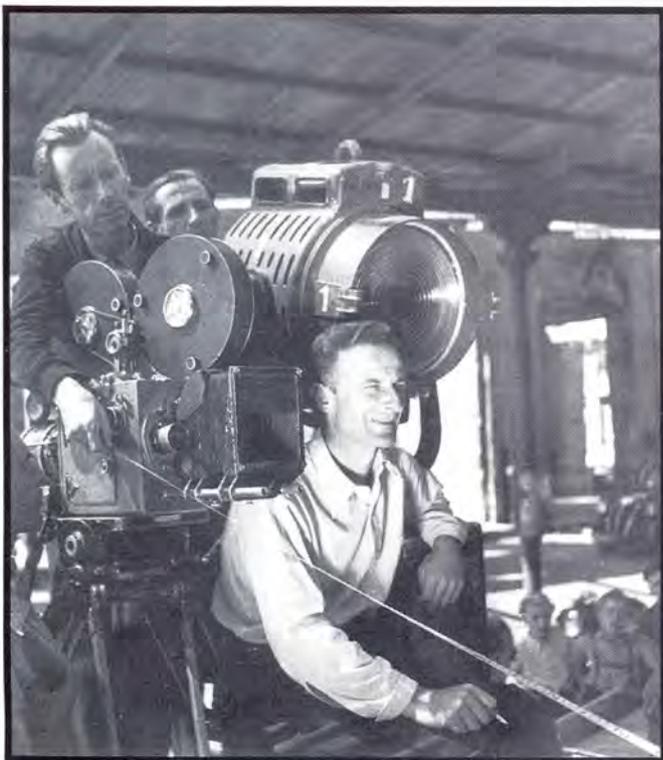
como jefe de prensa en la 20th Century Fox de Francia para pasar luego a escribir críticas de cine en la prestigiosa *Cahiers du cinéma*, y pudo realizar su primer film, *El bello Sergio* (1958), con el dinero que recibió de una herencia familiar. Inscripto, junto con Rivette, Rohmer, Godard & Co., en la revolucionaria Nouvelle Vague, gozó de merecido éxito con varias películas donde el acento está puesto sobre la psicología de los personajes. Y no es anecdótico que sus mejores films sean aquellos en los cuales la psicología diseccionada es una de las más complejas del género humano: la de la mujer. *Les biches* es la historia de una señora de alta sociedad con tendencias bisexuales —interpretada, como en muchos otros films de Chabrol, por su mujer en la vida real, Stéphane Audran— que recoge de la calle a una

hermosa y joven artista sin trabajo. Se entabla entonces una tensa relación entre ambas, donde los supuestos y los acuerdos tácitos, lo que no se dice pero se sabe y la aparición de un joven Jean-Louis Trintignant como tercero en discordia van destruyendo de a poco el delicado equilibrio emocional de una de ellas. Como en muchas otras historias filmadas por Claude, asistimos durante algo más de noventa minutos a la preparación del terreno de la irremediable tragedia que solo ocurre en el último instante. Es en ese sentido —y al igual que *La ceremonia* y otra gran película del mismo autor, *Les bonnes femmes*— un no-policial, ya que asistimos a lo que nunca sale publicado en los diarios en las crónicas de un hecho criminal: la concatenación de hechos fortuitos y forzosos que llevan irremediablemente al

desenlace. En *Les biches* esto equivale a la destrucción sistemática del marco de referencia social de lo que "deben ser" las relaciones humanas según los rótulos asignados en cada caso: novio, esposa, amigo, etc. La larga escena donde se palpita casi físicamente el posible *ménage à trois* es un ejemplo perfecto de cómo debe dosificarse el suspenso: cada toma, cada movimiento de cámara, cada mirada entre los personajes aumenta el suspenso hasta provocar en el espectador una tensión casi insoportable. Descubrir a un director como Claude Chabrol y saber que todavía, después de 35 años y más de treinta películas realizadas, está en actividad sin haber perdido un ápice de su arte, nos hace vislumbrar un futuro mejor (cinematográficamente hablando, claro). ■

Diego Brodersen

OBITUARIO



FRED ZINNEMANN (1907-1997)

La oportunista elección de temas "importantes" que desarrolló Fred Zinnemann a lo largo de su dilatada carrera puede hacer comprensible el respeto de que goza entre sectores de la intelectualidad norteamericana, pero mucho menos justificable es el aprecio que le dispensan algunos críticos. Nacido en Viena, su primer contacto con el cine fue su colaboración en el guion de *Gente en domingo*, el famoso documental de Robert Siodmak y Edgar Ulmer, en el que también participó Billy Wilder. Poco después se radicó en los Estados Unidos, donde trabajó como asistente de directores tan disímiles como Robert Flaherty y Busby Berkeley. Luego de colaborar en algunos documentales y realizar numerosos cortos para la MGM, debutó en la dirección de largometrajes en 1942

desarrollando una filmografía en la que abundan los títulos prestigiosos y los Oscars. Hoy, sin embargo, resulta casi inexplicable que obras artesanalmente bien construidas pero tan poco inspiradas como *A la hora señalada* (un western que gusta a quienes no aman el western) o *De aquí a la eternidad*, un relato bélico falsamente humanista, sean consideradas por algunos críticos como paradigmas de esos géneros. Títulos posteriores como *Oklahoma*, una desastrosa incursión en el musical, o *El hombre de dos reinos*, una aburrida aproximación al cine histórico, acentúan sus rasgos de director solemne, emocionalmente frío y carente de garra. Andrew Sarris, en una de sus ocurrencias definitorias, caracterizó a Fred Zinnemann como un realizador inofensivo. ■

Jorge García

GUIONES MODELO Y MODELOS DE GUION

Francis Vanoye, Paidós, Barcelona, 1996.



Fundido de apertura. Hace ya un buen tiempo que los libros sobre el guión cinematográfico superaron la etapa del recetario, de la fórmula (medio razonada, medio antojadiza) para aprender a escribir guiones viables, venderlos y hacerse millonario escribiendo para Hollywood. No es que ese linaje esté terminado: la promesa de enseñar a ser guionista todavía prende, y el concepto del libro de guión como un manual técnico cuenta año a año con nuevos exponentes que compiten en ingeniosidad, ya sea presentando con nuevas ropas las viejas ideas, o ensayando algunos indicios de innovación en la incorporación de alguna teoría dramática o literaria, trasvasada al cine. Los dos libros que aquí nos ocupan no pertenecen a esa categoría: no enseñan a escribir guiones. Simplemente se proponen estudiar esa cosa llamada guión en el marco de una teoría de la narración cinematográfica. Ambos son muy diferentes; no obstante, comparten un suelo común. En términos de cine, puede decirse que varían en el encuadre, y también en las herramientas teóricas que utilizan para examinar al guión. El libro de Vanoye apunta a brindar un panorama exhaustivo de la narración en el cine clásico y de hoy, en un plano distante y abarcativo. El de Onaindia elige el examen a corta

EL GUION CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Mario Onaindia, Paidós, Barcelona, 1996.



distancia de una sola película, tomándola como muestra ejemplar de procesos que atañen a la idea de clasicismo en cine. Atendamos a cada uno.

1. Vanoye, o el guión en plano general. El francés Vanoye es uno de los pioneros en lo que se dio en llamar narratología cinematográfica. Su libro *Récit écrit-Récit filmique* (1979) es ya un clásico de la disciplina y referencia obligada en cualquier estudio sobre el relato en el cine. A la vez, Vanoye mantiene una constante tarea didáctica con la dirección de la colección *Sinopsis*, que dedica periódicos estudios monográficos al análisis narrativo de films clásicos y contemporáneos. En *Guiones modelo y modelos de guión* examina ese documento escrito que se resiste a las fórmulas, a pesar de los inúmeros manuales que desean fijar sus reglamentos. El autor acepta el desafío de trabajar no solamente con un canon narrativo de su preferencia, sino de encarar el guión como un objeto inestable. Lo aborda de diferentes maneras (su multiplicidad lo obliga a ello): como conjunto de proposiciones sobre el contenido de un film y como una propuesta de dispositivos narrativos. De esa manera, conceptos clásicos como los de personaje, acción y unidades dramáticas son encarados (punto esencial en su acercamiento narratológico)

desde una perspectiva comparada en la que la literatura, el teatro y el cine manifiestan un diálogo continuo. Vanoye también dedica secciones enteras de su libro a los problemas de la adaptación, los diálogos y las relaciones entre el cine y las representaciones sociales. No teme estudiar autores que plantean serias dificultades desde una perspectiva guionística: en ese sentido, y refiriendo al cine actual, puede advertirse a Rohmer o Wenders en diálogo con cineastas más ligados a un concepto industrial como James Cameron o Luc Besson. El transcurso entero de *Guiones modelo y modelos de guión* está atravesado por la dinámica entre lo clásico y lo moderno, así como también por la tensión entre las reglas y su transgresión. Elude la valoración del guión en términos de bueno o malo, para buscar prudentemente, con ambición acotada, algunas ideas claves de cómo funciona la narración filmica, y lo consigue.

2. Onaindia, o el guión en plano detalle. El caso de Mario Onaindia guarda semejanzas y diferencias con el del narratólogo Vanoye. También es docente universitario —no guionista— y ha dirigido la fundación Viridiana, que con buñueliano nombre publica desde hace unos años una interesante colección de ensayos (con guión completo incluido) dedicados cada uno a una película. Prologado por José Luis Borau, el trabajo de Onaindia ensaya una aproximación al guión a través del estudio intensivo de una sola película: *Departamento de soltero* (Billy Wilder, 1960). La excepcionalidad de este film lo habilita a un estudio que lleva a escala microscópica, sin ocultar el apasionamiento que le provoca ese objeto. El libro de Onaindia permite descubrir el placer del analista redoblando el nada escamoteado placer del cinéfilo. Y si de pronto el lector se encuentra —en los títulos mismos de cada capítulo— cara a cara con la metralla pesada del abordaje académico contemporáneo (las

reflexiones sobre el género, las distinciones entre historia y discurso, los conceptos de trama y subtrama, figuras retóricas, etcétera) no debe dejarse llevar por el prejuicio: el autor los lleva a la utilización posible, haciendo suya la vieja consigna de Confucio: "La esencia del conocimiento consiste —luego de adquirirlo— en aplicarlo". Acaso el único reparo que despierta la aproximación minuciosa y deleitada de Onaindia reside en su intento de conciliar, como sustrato teórico de su estudio, corrientes fuertemente opuestas como lo son la aproximación fenomenológica y hermenéutica de raíz filosófica (Paul Ricoeur) con la línea cognitivista que desarrollan autores estadounidenses como Bordwell o Branigan. Por tramos, el ensayo incurre en un llamativo eclecticismo, y cuando echa mano al inevitable pionero de la narratología, Gérard Genette, se aproxima a la línea de Vanoye, aunque este no sea una de sus fuentes directas. *El guión clásico de Hollywood* fue, en su primer avatar, la tesis en filología inglesa que doctoró a Onaindia en la Universidad del País Vasco. Su reescritura aporta la simpleza y el humor necesarios para que lector común pueda asomarse con éxito.

Dos libros de guión que no se proponen enseñar a escribirlo, pero de los que se pueden aprender unas cuantas cosas si se las piensa lo suficiente. Las ideas que circulan en ambos pueden dar la pieza oportuna para cualquiera que asuma que hay mucho más en el cielo y en la tierra de guiones que lo que imagina la pobre filosofía de los manuales. El trabajo del guión, en suma, reside en la cabeza del guionista; Vanoye y Onaindia —lejos de subestimarla considerándola una multiprocesadora de temas y recursos narrativos— descubren un universo de enorme complejidad, al que uno recién parece comenzar a asomarse.

Fundido a negro. ■

Eduardo A. Russo

ASCENSION

Vosjozhdyenlye, URSS, 1976-77, dirigida por Larisa Shepitko, con Boris Plotnikov, Anatoli Solonitsin, Vladimir Gostlujin y Serguei Yakovlev. (Yesterday)

Una de las características principales de la cinematografía de la ex URSS fue (y hablo en pasado porque no conozco la situación actual de dicho cine) la diferencia que existía entre las películas producidas por los estudios de Moscú y las que provenían de las diversas repúblicas soviéticas. Había en estas últimas una libertad estética y temática (hecho que les provocó no pocos problemas con la censura del régimen) que contrastaba abiertamente con los films moscovitas, notoriamente influenciados por los códigos argumentales y estéticos que imponía el realismo socialista. *Ascension* es considerada la obra más importante de Larisa Shepitko, una realizadora ucraniana prematuramente desaparecida a los 40 años, discípula de Alexander Dovzhenko y esposa de Elem Klimov, el notable realizador de la desmelenada y operística *Venga y vea*. Cabe destacar

que en la película, a pesar de estar financiada por la Sovexport (la productora moscovita), aparece un tema casi tabú dentro del cine soviético: el del colaboracionismo de sectores de la población rusa con los invasores nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Un grupo de guerrilleros en retirada envía a dos de sus miembros en busca de ayuda y comida a un poblado, allí se encuentran con que este se halla ocupado por los nazis, con los que colaboran algunos residentes del lugar; serán hechos prisioneros y terminarán ejecutados junto con otros detenidos. Entre los méritos del film hay que señalar un seguro manejo del ritmo narrativo, hecho que se agradece en una película rusa, y una visión que elude la idealización global de los personajes, otro hecho infrecuente dentro de esa cinematografía. Lamentablemente estos aciertos se ven en buena medida deslucidos por la intromisión de elementos provenientes de la más rancia estirpe del mencionado realismo socialista. Así tenemos que el único personaje heroico y digno del film es el guerrillero proveniente del Ejército Rojo (por supuesto nacido en 1917), y también que hay un esteticismo visual gratuito, un

uso desmedido de primeros planos y una profusión de diálogos que generalmente tienden a explicitar las situaciones dramáticas, todas características caras a aquella corriente del cine soviético. De todas maneras la película de Larisa Shepitko, aun con las objeciones apuntadas, es una aproximación bastante digna a una cinematografía a la que (sobre todo después del cierre del cine Cosmos) no tenemos muchas posibilidades de acceder. ■

Jorge García

LA SEÑORA PARKER Y SU CIRCULO VICIOSO

Mrs. Parker and the Vicious Circle, EE.UU., 1994, dirigida por Alan Rudolph, con Jennifer Jason-Leigh y Campbell Scott. (Transeuropa)

La señora Parker y su círculo vicioso es la contracara de otro film de Rudolph: *Los modernos*. Esta vez, el círculo vicioso del Hotel Algonquin le sirve de excusa para poner en escena no tanto las miserias de los espíritus vanguardistas, sino el esplendor fugaz de un grupo de intelectuales que habían renunciado —como dice uno de ellos— al lado serio de su naturaleza.

Dorothy los observa desde ese distanciamiento cínico que solo permiten las amistades efímeras, esas que no demandan otro compromiso que el entretenimiento mutuo (la contrapartida de esta actitud es su relación de amor platónico con Robert Benchley, su alma gemela y nunca su amante). De alguna manera, es su sensibilidad extraña al grupo —y no sus intereses intelectuales— lo que le permite a Dorothy convertirse en la aguafiestas de sus precarias diversiones y en la principal contradictora de su presumida liviandad. En la génesis del cinismo está siempre el desgarramiento absoluto entre el mundo interior y el exterior, pero también la imposibilidad de encerrarse entre las cuatro paredes de la propia melancolía. Como amante no correspondida y como suicida fracasada, la señora Parker se entrega a los placeres mundanos con la misma devoción resignada con que los desahuciados suelen liquidar —más que disfrutar— sus últimos días. La historia de Dorothy podría ejemplificar bien aquella idea de que las personas destructivas no son las que tienen la certeza de que la vida no tiene sentido, sino las que viven del sentimiento de que el suicidio no vale la pena. Pero la película no está a la

KINEMA

Presenta:

- **Algunos días conmigo** - Claude Sautet
- **La Pasión de Beatriz** - Bertrand Tavernier
- **Marido y tirano** - Carl th Dreyer
- **Los niños de Tokio** - Yasugiro Ozu
- **Donde están nuestros sueños de juventud** - Y. Ozu

Adquíralas en:

CAPITAL

B.L Av. Corrientes 1383/85 - Tel.: 372-8004

L' ECRAN Diag. R. Saenz Peña 616 6º P. Of. 613
Tel. 343-6852 - 342-7551

LIBRERÍA DEL FONDO Av. Santa Fe 1785

Tel.: 812-6685 / 815-6975

LATINUM Solar de French - Defensa 1066 Loc. 4

Tel.: 362-5562 - San Telmo

MAR DEL PLATA

Moreno 2788 Tel.: 94-1982

ROSARIO

VIDEOTECA Cochabamba 1246 - Tel 81-7660

LA PLATA

VIDEO MANIA Diag. 74 Nº1507 Tel. 24-6390

Cantilo esq. 6 - City Bell - Tel. 72-2835

OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL

TEL. 244-4306

COLECCION
CINE FRANCES

Los mocosos (*Les mistons*), Francia, 1959, y *Antoine y Colette* (*Antoine et Colette*), Francia, 1962, dirigidas por François Truffaut. *Evariste Galois*, Francia, 1958, dirigida por Alexander Astruc. *El embarcadero* (*La jetée*), Francia, 1962, dirigida por Chris Marker. (Epoca)

Con un criterio bastante ecléctico en cuanto a estéticas se refiere, la colección de cine francés de la editora Epoca ha incluido en un mismo cassette un par de medimétrajes de François Truffaut junto con otros dos dirigidos por Alexander Astruc y Chris Marker. Heterogeneidad en tanto propuestas disímiles, aunque se los podría reunir fácilmente a los cuatro bajo el título *Nouvelle vague: antecedentes y derivaciones*. En lo que no se puede estar en desacuerdo es en la calidad de las obras: todas son fundamentales, aun cuando un par de copias dejen un poco que desear. Aquí están, como entrada nomás, dos pequeños grandes Truffaut: *Los mocosos* y la segunda parte de la saga del personaje Antoine Doinel, *Antoine y Colette*, una de sus obras menos vistas, ya que en la época de su estreno se la conoció como parte del film de episodios *El amor a los veinte años* —que incluía otros dirigidos por Renzo Rossellini, Andrzej Wajda, Marcel Ophüls y Shintaro Ishihara—, hoy prácticamente inhallable. Despojados de sus compañeros originales, el recuerdo del

amor veinteañero de François, alias Antoine, quedó aquí reunido junto a sus recuerdos de amores y travesuras de infancia. (En realidad, sería interesante hoy una edición completa en cassettes de la saga de Antoine Doinel, empezando por *Los cuatrocientos golpes*, siguiendo por el corto mencionado, y sobre todo esa maravilla llamada *Besos robados* que, junto con *Domicilio conyugal*, son las dos piezas de la serie aún faltantes en los catálogos. La última, *El amor en fuga*, con un poco de suerte y paciencia se encuentra en algunos videoclubs pero en una mala copia. A ver, editores vernáculos, Doinel enterito en copias nuevas, ¿quién acepta la sugerencia-desafío?) Entre *Los mocosos* y *Antoine y Colette* hay un período de cuatro años y cuatrocientos golpes de por medio. Lo que sorprende del primer corto es que allí están todos los temas que desarrollará el joven ex cahierista en su obra posterior: la particular atención al mundo de la infancia, la búsqueda de la libertad, el descubrimiento del amor, la idealización de la Mujer, la súbita aparición de la muerte. A la imagen de Bernadette Lafont pedaleando frente a la barrita de pibes y la inocencia cruel de la niñez, se le suma el primer plano de ese chico que besa la silla de la bici donde estuvo posado el objeto de su incipiente deseo, filmado en un ralenti espléndido que marca la intensidad de ese fugaz momento. Instantes privilegiados que se repetirán con igual fortuna en los momentos más felices de su obra futura. Ese pibe, que pudo ser Truffaut, es el antecedente del Doinel

adolescente (bajo el rostro del imprescindible Jean-Pierre Léaud) que alejado ya de la familia y el reformatorio, sigue la carrera emprendida en el largo inmediatamente anterior, corriendo tras su Colette para descubrir que ella desea a otro. Pocas veces el cine ha logrado plasmar la aventura y desventura de los amores tempranos con la gracia, la pasión y también la subterránea tristeza de este retrato del artista cachorro. Años más tarde, Truffaut le dará la oportunidad a Antoine para cerrar el círculo al enfrentarlo con la Colette más madura e igualmente bella en *El amor en fuga*. Toda una definición del amor por cierto, en ese título. Otro tipo de fuga y de pasión un poco más fatal es la que propone el poco revisado Alexander Astruc en su *Evariste Galois*, basándose en la figura del genial joven matemático francés del siglo pasado, quien, según cuenta la historia, pudo terminar de demostrar su famoso teorema (uno de los más bellos, dicen) recién la noche anterior a su trágica y temprana muerte ocurrida en un duelo a la edad de 23 años. Por este hecho digno de una ficción poética y por su espíritu libertario fue llamado el Rimbaud de las matemáticas. Astruc se remite a contarnos esa última noche y el duelo mortal. (Para horror de quien esto escribe, que desconocía la existencia de este corto y que desde hace tres años está luchando por plasmar un obra teatral sobre el mismo personaje estructurada por un esquema temporal similar.) El marcado acento romántico fatalista de la historia encuentra un equilibrio perfecto en la sobriedad apabullante con que Astruc y su cámara-stylo tratan el material, sobre todo

en la primera parte, filmada íntegramente dentro de una habitación. El clímax del duelo, con su angustiante y pausado ritual a cielo abierto, logra sumar con precisión matemática belleza y emoción en un mismo plano. Hay algo de bressoniano en la estilización de este corto, toda una joya a descubrir. (Para mayor horror y envidia de este escriba, que ahora tiene que revisar por completo su ya improbable pieza teatral, otra vez. En fin.) La frutilla del postre de esta suculenta antología de buen cine franchute —lo mejor es verla haciendo una pausa entre uno y otro corto, para disfrutar bien de cada sabor en particular— es nada más y nada menos que *La jetée* de Chris Marker, esa pieza única que explora como ninguna las relaciones del cine contemporáneo y el tiempo. De ella ya me ocupé cuando escribí sobre su imposible, innecesaria, helada remake agrandada de Terry Gilliam, *Doce monos* (ver EA N° 50). Solo repito que su visión es imprescindible y su poesía y sensibilidad incomparables con el mamotreto norteamericano. Original y remake deberían ser proyectadas consecutivamente en las escuelas de cine para mostrar la diferencia entre un cineasta mayor y un aficionado a los juegos artificiales muy caros y sin alma. Tal vez sea la presencia de esta última palabra que vibra y se siente en cada una de estas cuatro breves obras maestras el verdadero vínculo que las hermana. Además todas lucen, a décadas de su realización, mucho más vivas y jóvenes que la gran mayoría del cine actual. ■

Alejandro Ricagno

altura de su desencanto. Rudolph intenta ser tan distante, ligero y despreocupado como la imagen pública que los integrantes del círculo querían dar de sí mismos, sin lograr captar lo mejor de esa vanguardia decadente, que es su espíritu de derrota anticipado. Así como el sentido de lo simple suele ser complejo, también el de lo frívolo suele ser serio. ■

Silvia Schwarzböck

EL MISTERIO
DE EDWIN DROOD

***The Mystery of Edwin Drood*, EE.UU., 1935, dirigida por Stuart Walker, con Claude Rains, Douglass Montgomery, Heather Angel y David Manners. (Epoca)**

Pocas veces tuvo mejor título una novela de intriga: Charles

Dickens solo publicó seis entregas de *El misterio de Edwin Drood* antes de morir por un derrame cerebral en junio de 1870, dejando irresuelto uno de los enigmas más famosos de la historia literaria. Según su fiable biógrafo J. B. Priestley, Dickens había intentado superar en el relato policial a su amigo Wilkie Collins a fuerza de profundidad psicológica e irresistibles aditamentos como la opiomanía, las sectas de

asesinos de la India, la doble personalidad y el hipnotismo. Novela de presagios, de climas ominosos, con un protagonista torturado e insondable —como el autor que se encontraba escribiéndola sospechando que no llegaría a terminarla— hizo que G. B. Shaw —no sabemos si en forma descalificatoria o admirativa— la considerase como “el gesto de un hombre más muerto que vivo”. En 1935 el misterio llega al cine. Claude Rains interpreta

al profesor John Jaspers, director de coro y opiómano enamorado. El tal Edwin Droad es su saludable sobrino, desafortunadamente puesto de novio con una damisela que enloquece a Jaspers. El tío pergeña una artimaña oscura para conquistar a la señorita, y se hunde en lo que considera la solución definitiva. Aunque cuenta con un tétrico crimen en una tormenta, una búsqueda de cadáver en el

páramo, disfraces detectivescos a lo Sherlock Holmes y convenientes criptas misteriosas, *Edwin Droad* —a falta de un final propio— se obliga a completarse con otras parcelas del barrio Dickens. Así prolifera una fauna como la del viejo Durdles, Mr. Gregious o el alcalde Sapsea, que deja su sello con pequeñas intervenciones y hace a la historia memorable en el detalle. También hay cierta

atmósfera de cuento navideño que desplaza el misterio hacia la posible parábola: Navidad, mendigos misteriosos, villancicos insistentes, hacen que el torturado Jaspers derive del exotismo oriental hacia el villano patológico, cuyo final en cierta torre verá cumplidos los presagios del opio, anunciando con algo más de una década el desenlace de *El extraño* (Orson Welles, 1947). Claude Rains pule una malevolencia

retorcida, mucho más actual en sus refinados modales que el esperpento gritón e hiperquinético que jugara dos años antes en la no obstante remarkable *El hombre invisible*, de James Whale. De *Edwin Droad* hubo un exitoso musical de Broadway en los 80 y una pálida *remake* en 1993, donde Robert Powell es un inconvincente Jaspers. ■

Eduardo A. Russo

REPASO

Restauración (*Restoration*), dirigida por Michael Hoffman. (Gativideo)
Hay dos Russo. Uno es el profesor Eduardo Russo, que hasta esta película había mantenido una línea de conducta. El otro es el pequeño E., que, a partir de ahora y por los méritos demostrados, va a reemplazar al profesor hasta nuevo aviso. Esta es una película con mucho vestuario y escenografía, pero por culpa de eso no les quedó plata para el resto de los rubros.
Comentario a favor hecho por el profesor mayonesa en EA N° 57.

Fuga de Los Angeles (*Escape from L.A.*), dirigida por John Carpenter. (AVH)
Peter Fonda surfando. Cliff Robertson como el presidente de EE.UU. Snake está de vuelta. Carpenter se escapa de Los Angeles y de Hollywood; a pesar de ser muy parecida a *Fuga de Nueva York*, logra alejarse del resto del cine mainstream. Kurt Russell está bárbaro, como de costumbre.
Comentario en EA N° 55.

Showgirls, dirigida por Paul Verhoeven. (Transeuropa)
Guía para babosos: hay muchas chicas

desnudas, se ven colas y pechos a discreción. Guía para lesbianas: lo mismo de arriba (si son babosas) más una visión negativa del lesbianismo que luego se transforma en positiva, el mejor personaje es el de la lesbiana. Guía para espectadores: no vean *Showgirls*.
Comentario en contra en EA N° 59.

Antes de la lluvia (*Before the Rain*), dirigida por Milcho Manchevsky. (Gativideo)
Película favorita de demasiada gente. Acá tiene un par de admiradores pero la mayoría no se conmovió. Ciertas metáforas del peso de un mamut no ayudan mucho a la película, y tampoco lo hacen algunas imágenes demasiado preciosistas. Buenos personajes y mejores actores. Un amigo boliviano nos dijo que no sabe si el círculo es o no redondo. Pero sí está seguro de que en Bolivia la pelota dobla sin ningún problema.
Comentario a favor en EA N° 56.

Caro diario, dirigida por Nanni Moretti. (Transeuropa)
La mejor película del 96 (no por unanimidad) para los redactores de esta simpática revista. Moretti dirige, escribe y protagoniza. Esta película inteligente y fresca lleva al espectador por un terreno casi desconocido en el cine de hoy: el placer.

Confíe en nosotros al menos una vez y no se la pierda.
Comentario a favor en EA N° 57.

El insoportable (*The Cable Guy*), dirigida por Ben Stiller. (LK-Tel)
Fue una de las sorpresas del año pasado pero nadie se enteró porque no la vieron ni los perros. Imagínense a Jim Carrey metido en sus vidas. No es muy gracioso y la película tampoco lo es. Terrible y negra como pocas comedias en los últimos años. La década del 90 mostrada a través de su peor pesadilla. No se deje arrastrar por sus prejuicios y véala. Se va a morir de miedo.
Comentario a favor (nosotros sí la vimos) en EA N° 55.

Trainspotting, dirigida por Danny Boyle. (AHV)
Llegará el día en que se reponga *Casablanca* y la quieran prohibir por ser una apología de la escabrosa vida de los dueños de los boliches. Mientras tanto nadie se acuerda de hablar de cine. Danny Boyle, luego de llegar al máximo del cinismo posible con *Tumba al ras de la tierra*, se da espacio para un poco más de corazón, sin perder por eso la ferocidad y cierta levedad que hace de esta película muchas cosas pero no las pavadas que se dijeron por ahí.
Comentario a favor en EA N° 58. ■

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			GJC	GN	JG	SG
Antes de la lluvia	M. Manchevsky	Gativideo	6	4	6	5
Caro diario	N. Moretti	Transeuropa	9	10	5	9
El club de las divorciadas	H. Wilson	AVH				2
El insoportable	B. Stiller	LK-Tel	8	8		8
Elisa	J. Becker	Bestseller			3	2
Ellos y yo	M. Camus	Milenium	3		4	
Fiesta de despedida	R. Kleiser	AVH				5
Fuga de Los Angeles	J. Carpenter	AVH	6	6	4	7
La noche	M. Antonioni	Kinema	8	8	3	8
Restauración	M. Hoffman	Gativideo				3
Showgirls	P. Verhoeven	Transeuropa	3		1	2
Socios de un pacto	E. Schaeffer	LK-Tel				6
Sotto voce	M. Levin	AVH	6	8	6	7
The Winner	A. Cox	AVH	3			3
Trainspotting	D. Boyle	AVH	7	7	3	7
Ultimo recurso	B. Beresford	Gativideo	4			5
Un asunto familiar	R. Pearce	AVH			4	
Un mundo de sueños	B. Hopkins	LK-Tel				4
Una aventura en el paraíso	K. Reynolds	Gativideo				2
Valor bajo fuego	E. Zwick	Gativideo				6

por Jorge García

Carmen, 1983, dirigida por Carlos Saura, con Antonio Gades y Laura del Sol.

A comienzos de la década del 80 Carlos Saura produjo un cambio de rumbo en su obra realizando varias adaptaciones de obras clásicas a las que incorporó música flamenca. *Carmen* es la más lograda de ellas y aquí brillan la belleza de Laura del Sol y el gran Antonio Gades, un "bailaor" incomparable.

CV 5, 3/4, 22 hs. y 4/4, 3 hs.

Cabalgata mortal (*Ride in the Whirlwind*), 1966, dirigida por Monte Hellman, con Cameron Mitchell y Jack Nicholson.

Monte Hellman es un producto de la factoría Corman, que ganó reputación entre críticos y cinéfilos sobre todo por dos extraños westerns que filmó simultáneamente en 1966 con escaso presupuesto y que se caracterizaron por su atmósfera lindante con el cine fantástico. Si bien *Cabalgata mortal* no alcanza el nivel superlativo de su compañera *El disparo*, se trata de un film muy interesante, que por otra parte es absolutamente inédito en nuestro país.

CV 5, 7/4, 13 y 19 hs.

Sweetie, 1989, dirigida por Jane Campion, con Geneviève Lemon y Karen Colston.

No soy de ningún modo un admirador de la obra de la neocelandesa Jane Campion —es más, su prestigiosa *La lección de piano* me parece un bodrio notablemente sobrevalorado— pero su primer film, no estrenado comercialmente, tiene gran interés. Corrosiva comedia negra sobre la relación que mantiene con su familia una joven débil mental, sus extraños encuadres y movimientos de cámara provocan en el espectador una incómoda sensación que oscila entre la fascinación y el rechazo.

CV 5, 29/4, 22 y 3.30 hs.

La pandilla Grissom (*The Grissom Gang*), 1971, dirigida por Robert Aldrich, con Kim Hunter y Tony Musante.

El desequilibrado universo en el que se mueven los personajes de Robert Aldrich encuentra su perfecto correlato en esta adaptación de *El secuestro de la señorita Blandish*, la clásica novela negra de James Hadley Chase. Relato violento y desmesurado que no excluye

toques de grotesco y humor negro, es sin duda una de las mejores películas del realizador.

CV 30, 7/4, 12.40 hs. y 15/4, 8.35 hs.

Los principiantes (*The Wanderers*), 1979, dirigida por Philip Kaufman, con Ken Wahl y John Friedrich.

Recorriendo la filmografía de Philip Kaufman uno encuentra sobre todo en la primera etapa varios títulos de gran interés. Este poco visto film, ambientado en la década del 60, narra con lucidez y precisión las alegrías y desventuras de un grupo de adolescentes italoamericanos que viven en el Bronx. Una película por demás atractiva.

Film & Arts, 3/4, 20 hs.; 4/4, 4 y 12 hs.; 20/4, 20 hs.; 21/4, 4 y 12 hs.; 27/4, 1.30, 9.30 y 18.30 hs.

Mañana (*Tomorrow*), 1972, dirigida por Joseph Anthony, con Robert Duvall y Olga Bellin.

Tras una exitosa carrera como director teatral en Broadway, Joseph Anthony tuvo un tardío ingreso en la realización cinematográfica. *Mañana* es el último título de su escasa y poco difundida filmografía y dicen

quienes la vieron que es una de las mejores adaptaciones que se hayan hecho de William Faulkner para el cine. Habrá que ver y evaluar.

Film & Arts, 6/4, 20 hs.; 7/4, 4 y 12 hs.; 9/4, 22 hs.; 10/4, 6 y 14 hs.; 25/4, 2, 10 y 18 hs.

La hija de Drácula (*Dracula's Daughter*), 1936, dirigida por Lambert Hillyer, con Gloria Holden y Otto Kruger.

He aquí la secuela del *Drácula* de Tod Browning, una atípica incursión en el género del director Lambert Hillyer, un especialista en westerns de clase B. El refinado estilo visual, la opresiva atmósfera y un contenido erótico convierten a este pequeño film en uno de los clásicos del género de la década, muy superior en mi opinión al mucho más prestigioso film de Browning. El día de su exhibición, inmediatamente antes, se podrá ver en el mismo canal *El hijo de Drácula*, atractivo relato de Robert Siodmak con Lon Chaney Jr.

USA Network, 12/4, 13.30 y 3.30 hs.

Barrio chino 2 (*The Two Jakes*), 1990, dirigida por Jack Nicholson, con Jack Nicholson y Harvey Keitel.

Dicen que para entender lo que ocurre en este film es necesario haber visto la primera parte dirigida por Roman Polanski. Yo creo que ni aun así se comprende demasiado este relato, pero a pesar de ello, el film en su elaborada reconstrucción de los códigos del cine negro tiene sus atractivos. Es una de esas películas que uno la toma como viene o la deja. Que cada espectador haga su experiencia.

Space, 12/2, 16.30 hs.

Ojalá estuvieras aquí (*Wish You Were Here*), 1987, dirigida por David Leland, con Emily Lloyd y Tom Bell.

Cuando vi esta película quedé impactado por el debut de una actriz impresionante: Emily Lloyd. Su creación de una especie de Lolita en esta comedia dramática ambientada en Inglaterra de los años 50 es lo mejor de este film del debutante David Leland. Por desgracia, a

TRES CAPOLAVORI DE FELLINI

Quiero decir antes que nada que no soy un admirador incondicional de la obra de Federico Fellini, y que incluso algunas de sus películas (que no mencionaré por respeto a sus seguidores irrestrictos) me parecen retóricas, banales y/o superficiales; también que valoro otros títulos de su filmografía que no gozan de simpatías mayoritarias, como *La nave va* y *Casanova*. Pero de lo que no tengo dudas es de que estas tres películas, junto con *La strada* y *Toby Dammit*, forman el núcleo más perdurable de su obra. *Los inútiles*, su tercer film, una crónica de provincia plagada como las otras dos de elementos autobiográficos, sorprende hoy por su madurez narrativa y su poderoso aliento lírico.

Partiendo de situaciones que ya utilizara el neorealismo, Fellini las empapa de su visión personal, creando un relato cálido, intimista y poético, con una inolvidable galería de personajes. *Ocho y medio* es la película que vi más veces en mi vida, y es en mi opinión uno de los títulos fundamentales de la historia del cine. Con una compleja y elaborada estructura narrativa que se desarrolla en tres niveles (lo que ocurre en el presente, los recuerdos del pasado y lo que el protagonista desearía que ocurriese), el film es una de las más acabadas reflexiones que se hayan hecho en el cine sobre la creación artística. Una obra absolutamente deslumbrante. *Amarcord*, como su nombre lo indica, es una jugosa sucesión de recuerdos personales, a los que el talento del director les

otorga una dimensión universal. En esta película se encuentran algunas de las secuencias más emocionantes de la carrera de Fellini. Será la sensibilidad de cada espectador la que priorice alguna de ellas sobre las demás. Otro film de visión indispensable.

Los inútiles (*I vitelloni*), 1953, con Franco Interlenghi, Alberto Sordi y Franco Fabrizi.

CV 5, 16/4, 11 y 16 hs. 8 y 1/2 (*Otto e mezzo*), 1963, con Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale y Anouk Aimée. **Cinemax, 11/4, 22.15 hs.; 15/4, 23.30 hs.; 19/4, 16.30 hs.; 24/4, 4 hs.; 25/4, 18 hs.**

Amarcord (1974), con Magali Noël, Bruno Zanin y Pupella Maggio. **Cinemax, 25/4, 22.15 hs. y 27/4, 24 hs. ■**

Jorge García

pesar de ser una de las mejores actrices de la nueva generación y sin que se conozcan las razones, a Emily se la ha visto en muy pocas películas después de este film.

VCC 20, 11/4, 1.30 hs.

Tuyo es mi corazón

(*Notorious*), 1946, dirigida por Alfred Hitchcock, con Cary Grant e Ingrid Bergman.

Es sabido que Alfred Hitchcock es el ejemplo más acabado de un director que ha recibido una aceptación masiva permanente por parte de los espectadores y a la vez un reconocimiento casi unánime de la crítica. *Tuyo es mi corazón* trabaja como siempre sobre los distintos niveles del relato, ya que tras la apariencia de un melodrama romántico de suspenso, se esconde una reflexión sobre la precariedad de los sentimientos de sorprendente ambigüedad y complejidad. Una obra maestra absoluta.

VCC 31, 30/4, 14 hs.

Hamlet, 1964, dirigida por Gregori Kozintsev, con Inocenti Smoktunovsky y Anastasia Verstinkaja.

Gregori Kozintsev —junto con Alexander Trauberg— fue director de uno de los grandes

TERROR Y FANTASIA EN BLACK & WHITE

El ciclo de cine bizarro que ofrece el canal 5 de Cablevisión los martes a las 23.50 hs., con repetición en la madrugada de los miércoles a las 5.20 hs., se caracteriza por la exhibición de films que van desde alguna obra maestra desconocida, pasando por clásicos indiscutibles de terror o engendros que solo responden a los caprichosos gustos de ciertos grupos defensores del género. Pero es indudable que el mes de abril, en el que solo se presentarán títulos en blanco y negro, será una cita ineludible para los cinéfilos más exigentes. El martes 1º

clásicos del realismo socialista, *La trilogía de Máximo*. Posteriormente se especializó en la traslación de grandes clásicos, de la que el mejor exponente es este *Hamlet*. Alejada tanto de las versiones hiperindividualistas como de los devaneos psicoanalíticos de Laurence Olivier, el film centra la atención en el contexto donde se

se verá *La séptima víctima* (1943), la ópera prima de Mark Robson y el primero de los cinco films que dirigió para el productor Val Lewton, los únicos títulos por los que será recordado en la historia del cine. Esta película, a pesar de algunos cortes que le provocó la censura de la época, sigue siendo una pequeña joya del género y la mejor del director. El martes 8, y esto es un acontecimiento, irá *Cita con el demonio* (1958), uno de los films menos vistos y una de las mejores películas del gran Jacques Tourneur, uno de los grandes maestros del género. Un must absoluto. El 15 se verá *Poseión infernal* (1961), una atípica incursión del inglés Jack Clayton en el género,

desarrollan los trágicos acontecimientos. Una película sólida y compacta. VCC 31, 28/4, 9 y 15.30 hs.; 29/4, 24 hs.; 30/4, 18 hs.

La mujer del aviador (*La femme de l'aviateur*), 1980, dirigida por Eric Rohmer, con Philippe Marlaud y Marie Rivière.

adaptando *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Un film perverso y fascinante, con una extraordinaria iluminación de Freddie Francis. El 22 se proyectará *La mansión embrujada* (1963) de Robert Wise, uno de los mejores exponentes del subgénero "casas poseídas", con un excelente reparto. Finalmente, el 29 podrá verse *El emisario de otro mundo* (1944), primera película de Lewis Allen y uno de los escasos ejemplos de cine fantástico en estado puro. Una auténtica joyita. No dejen pasar la oportunidad de ver estos títulos, que son un auténtico festival, no solo para los amantes del género sino para todo cinéfilo. ■

Jorge García

Eric Rohmer es uno de los escasos directores vivos al que se le puede seguir aplicando el rótulo de autor cinematográfico, ya que tras su estilo ascético y depurado, siempre aparece una coherente visión del mundo y de las relaciones humanas. Este notable film es el primero de la serie *Comedias y proverbios* y en él se manifiestan todas las

Los viejos amantes están en:
Esmeralda 779 6º A. Capital Federal

Anuncie en
El Amante
322-7518

Las películas que no conseguís



PICCADILLY
VIDEOTECA

CINE ARTE • DE AUTOR • FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE

O'Higgins 2172
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE 2000 TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE
PARA CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

lunes a sábado
10 a 13 y 16 a 22
domingos y feriados
11 a 13 y 18 a 22

CANAS BRITANICOS

Es sabido que el género policial tiene una larga tradición dentro del cine norteamericano, que alcanzó su máximo esplendor en la década del 30 con las películas de gánsters y en la del 40 con el apogeo del cine negro, uno de los géneros más ricos que nos haya dado esa cinematografía. También el cine francés, sobre todo a partir de la década del 50, produjo en ese terreno una serie de títulos muy sólidos e inclusive algunos de sus realizadores mayores, como Jean-Pierre Melville, lograron allí sus obras más significativas. Pero en el cine británico no hay antecedentes relevantes de una temática que se encuadre dentro de lo policial, por lo que la aparición en los últimos tiempos de varias series realizadas para la televisión que abrevan en las mejores tradiciones del género no deja de ser una sorpresa. El caso es que en abril el cable ofrecerá la oportunidad de apreciar varios capítulos de

tres series británicas que tienen a canas como protagonistas principales. A una de ellas, *Prime Suspect*, me he referido en algunas oportunidades. Aquí la intriga policial es un pretexto para desarrollar no solo un preciso estudio de caracteres sino también para arrojar una lúcida mirada sobre las contradicciones de una sociedad horadada por el impiadoso modelo económico-social que impuso el thatcherismo. Los tres capítulos que se verán en Uniseries los sábados 5, 12 y 19 a las 22.20 hs. son los primeros de la serie y cuentan con sólidos guiones y un soberbio trabajo interpretativo, con la formidable Helen Mirren a la cabeza. Cinemax, por su parte, exhibirá en diversos horarios (consultar la programación de la revista del cable) *Crackers*, otra serie con numerosos premios que tiene al gordo Robbie Coltrane como intérprete principal. Si bien aquí también se investiga el enfrentamiento interno entre los policías y no faltan los apuntes sociales, el tono es

más distendido y relajado, empezando por el protagonista, un gordo detective con veleidades de psicólogo, que además es un jugador empedernido, lo que le acarrea no pocos problemas personales y laborales. La tercera serie, *Taggart*, que también ofrece Cinemax en distintos horarios, es de origen escocés y tiene como protagonista a un veterano policía que se maneja esencialmente por medio de sus intuiciones. Aquí la estructura es más tradicional y la serie se apoya mucho en el suspenso de conocer quién es el culpable, hecho que no ocurría en las anteriores, donde la identidad del criminal es solo un dato más dentro del relato. De todos modos los capítulos que he visto son muy entretenidos. Si me viera obligado —aun sugiriendo ver todas— a definir por grados de importancia cada una de estas series, diría que *Prime Suspect* es esencial, *Crackers* muy recomendable y *Taggart* interesante. ■

Jorge García

características de su obra, a las que debe agregarse una cuota de melancolía que teñirá varias de las películas de esta etapa.
VCC 31, 5/4, 12 y 2 hs.; 7/4, 9 y 18.30 hs.; 11/4, 16 hs.

Simplemente hombres (*Simple Men*), 1992, dirigida por Hal Hartley, con Robert Burke y William Sage.

Hal Hartley —para algunos el paradigma del realizador independiente norteamericano— no me había provocado mayor entusiasmo con sus dos primeras películas. Sin embargo, *Simple Men* —conocida en nuestro país como *La última oportunidad*—, la saga de dos hermanos en busca de su padre fugitivo, tiene una solidez innegable. Un film sobre la soledad y la pérdida de los ideales, influenciado en alguna medida por el cine de Godard pero a la vez profundamente norteamericano.
1-SAT, 9/4, 21 hs.; 17/4, 0.30 hs.

Juegos peligrosos (*Searching for Bobby Fischer*), 1993, dirigida por Steven Zaillian, con Joe Mantegna y Max Pomeranc.

Este film casi unánimemente elogiado por la crítica extranjera del debutante Steven Zaillian está editado en

video como *Jaque a la inocencia*. Basado en una historia real, narra las vicisitudes de un niño de siete años con genial aptitud para el ajedrez con quien su padre entra en competencia. Habrá que verlo para determinar si los múltiples elogios son justos.
Cinecanal, 1/4, 9.30 y 22 hs.

Repentinamente (*Suddenly*), 1954, dirigida por Lewis Allen, con Frank Sinatra y Sterling Hayden.

Lewis Allen, de quien en otro lugar de esta sección se recomienda *The Uninvited*, es uno de los tantos directores norteamericanos valiosos casi ignorados por la crítica. Este film podría considerarse un auténtico ejemplo de política-ficción ya que narra la historia de un grupo de asesinos a sueldo que esperan el paso del presidente norteamericano por un pequeño poblado para asesinarlo. Un tenso y crispado relato con Frank Sinatra excelente, como siempre.
Space, 28/4, 5 hs.

Ocaña, retrato intermitente, 1978, dirigida por Ventura Pons.

Primera película del catalán Ventura Pons, este film es un

vívido retrato de José Pérez Ocaña, un pintor naif y travesti, conspicuo representante de la fauna que puebla las ramblas de Barcelona. Un documental sumamente interesante y atractivo.
Space, 18/4, 5 hs.

La casa roja (*The Red House*), 1947, dirigida por Delmer Daves, con Edward G. Robinson y Lon McCallister.

Delmer Daves es conocido por sus excelentes westerns pero generalmente se ignoran sus aportes a otros géneros. Este melodrama de suspenso es un interesante trabajo y uno de sus films menos vistos. La opulenta partitura musical de Miklos Rozsa ayuda.
Space, 25/4, 6.30 hs.

Recuerda mi nombre (*Remember My Name*), 1978, dirigida por Alan Rudolph, con Geraldine Chaplin y Anthony Perkins.

Alan Rudolph, luego de colaborar en varias películas de Robert Altman, se convirtió en una especie de protegido de este, desarrollando una carrera despereja que alterna algunos films provocativos con otros solemnes y aburridos. Con su

estructura en flashbacks, *Recuerda mi nombre* tiene elementos de esas dos categorías. De todos modos vean la película aunque más no sea por la extraordinaria banda de sonido de blues que interpreta la gran Alberta Hunter.
Cinemax, 29/4, 20.30 hs.

La pequeña princesa dijo (*La petite princesse a dit*), dirigida por Christine Pascal.

En su momento *Cahiers du cinéma* consideró esta película de Christine Pascal (inédita en nuestro país y de la que no tengo más datos) como uno de los films del año. Habrá que ver si el film, la historia de una niña que es raptada por su padre divorciado para llevarla en un viaje iniciático, confirma esos antecedentes.

TV 5 Internacional, 13/4, 13.30 hs.; 18/4, 22.30 hs.; 19/4, 20 hs.

Más allá de la gloria (*The Big Red One*), 1980, dirigida por Samuel Fuller, con Lee Marvin y Mark Hamill.

La obra de Samuel Fuller, uno de los últimos sobrevivientes del gran cine clásico norteamericano (el otro es Budd Boetticher), no solo mantiene absoluta vigencia sino que dada la vitalidad del realizador, no sería descabellado esperar algún nuevo título en su filmografía. Este excelente film bélico de tintes autobiográficos —Robert Carradine interpreta al propio Fuller— es un título muy representativo de su estilo inimitable.

Cinemax, 8/4, 20.15 hs.; 12/4, 16.45 hs.; 16/4, 13.15 hs.; 23/4, 18.15 hs.; 25/4, 12.30 hs.; 27/4, 2.15 hs.

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*), 1971, dirigida por Luchino Visconti, con Dirk Bogarde y Silvana Mangano.

Nadie mejor que Luchino Visconti para reflejar el tono melancólico y decadente del relato de Thomas Mann. Visconti transforma al escritor de Mann en Gustav Mahler, el atormentado músico austriaco, que se enamora de un adolescente. La sobresaliente composición actoral de Dick Bogarde, el habitual refinamiento visual y narrativo del director y una de las mejores utilizaciones del zoom de la historia del cine, son méritos de una de las películas mayores del gran Luchino.

Cinemax, 4/4, 22 hs.; 6/4, 0.45 hs.; 17/4, 2.30 hs.; 28/4, 18.15 hs.; 23/4, 19.15 hs. ■

PELICULAS PARA VER EN ABRIL

Martes 1	<i>Los siete magníficos</i> (J. Sturges) Cinecanal, 7.40 hs. <i>Max y Jeremie</i> (C. Denvers) CV 5, 22 hs.	Miércoles 16	<i>La estación de nuestro amor</i> (F. Vancini) CV 5, 13 y 19 hs. <i>La fiesta de las feas</i> (N. Savoca) Space, 18.30 hs.
Miércoles 2	<i>Esperando al bebé</i> (S. Frears) VCC 20, 22 hs. <i>Max y los chatarreros</i> (C. Sautet) Film & Arts, 24 hs.	Jueves 17	<i>Para atrapar al ladrón</i> (A. Hitchcock) CV 30, 16.35 hs. <i>Un día, un gato</i> (V. Jasny) VCC 31, 24 hs.
Jueves 3	<i>Almas perdidas</i> (O. Preminger) VCC 31, 22 hs. <i>Ran</i> (A. Kurosawa) Film & Arts, 23.30 hs.	Viernes 18	<i>Peeping Tom</i> (M. Powell) Film & Arts, 21.30 hs. <i>Ceremonia secreta</i> (J. Losey) Cinecanal, 1.50 hs.
Viernes 4	<i>A. K.</i> (C. Marker) Film & Arts, 10.30 y 18.30 hs. <i>El inquilino</i> (R. Polanski) Cinecanal, 1.15 hs.	Sábado 19	<i>La costilla de Adán</i> (G. Cukor) I-SAT, 14.30 hs. <i>La vieja dama indigna</i> (R. Allio) VCC 31, 22 y 2.30 hs.
Sábado 5	<i>Madame Bovary</i> (C. Chabrol) VCC 20, 12.30 hs. <i>Salvador</i> (O. Stone) CV 5, 22 hs.	Domingo 20	<i>Nace una estrella</i> (G. Cukor) VCC 31, 8.30 y 15.30 hs. <i>Volver al futuro</i> (R. Zemeckis) Space, 14.45 hs.
Domingo 6	<i>A pleno sol</i> (R. Clément) Cinemax, 11.30 hs. <i>El ángel ebrio</i> (A. Kurosawa) VCC 31, 6, 13.30 y 1.30 hs.	Lunes 21	<i>Los amigos de la muerte</i> (P. Yates) CV 5, 1.40 y 8 hs. <i>Rebelde sin causa</i> (N. Ray) Space, 18.30 hs.
Lunes 7	<i>La compañía de la muerte</i> (S. Peckinpah) CV 5, 11 y 16 hs. <i>El hombre equivocado</i> (A. Hitchcock) VCC 31, 14 hs.	Martes 22	<i>Investigación de un ciudadano</i> (E. Petri) Cinemax, 20.15 hs. <i>Los marginados</i> (F. Coppola) I-SAT, 0.30 hs.
Martes 8	<i>El Dorado</i> (H. Hawks) CV 5, 12.50 y 19 hs. <i>Mi pecado fue nacer</i> (R. Walsh) Space, 16.30 hs.	Miércoles 23	<i>Buffet froid</i> (B. Blier) Film & Arts, 10 y 18 hs. <i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma) I-SAT, 21 hs.
Miércoles 9	<i>Testamento</i> (L. Lyttman) Cinecanal, 8.40 y 18.40 hs. <i>El hombre quieto</i> (J. Ford) VCC 31, 12 hs.	Jueves 24	<i>Sábado, domingo y lunes</i> (L. Wertmüller) CV 30, 20 hs. <i>La ventana indiscreta</i> (A. Hitchcock) VCC 31, 22 hs.
Jueves 10	<i>Sin salida</i> (R. Donaldson) VCC 20, 22 hs. <i>Escape en tren</i> (A. Konchalovsky) CV 5, 24 hs.	Viernes 25	<i>Ritmo loco</i> (G. Stevens) VCC 31, 7.30 y 14 hs. <i>La conversación</i> (F. Coppola) Cinecanal, 3.20 hs.
Viernes 11	<i>El</i> (L. Buñuel) VCC 31, 14 hs. <i>Un beso antes de morir</i> (G. Oswald) CV 30, 18.20 hs.	Sábado 26	<i>La huelga</i> (S. Eisenstein) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El silencio del mar</i> (J.-P. Melville) VCC 31, 22 y 2 hs.
Sábado 12	<i>El color púrpura</i> (S. Spielberg) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El eclipse</i> (M. Antonioni) VCC 31, 22 y 2 hs.	Domingo 27	<i>Beetlejuice</i> (T. Burton) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Sol ardiente</i> (N. Mijalkhov) VCC 31, 22 hs.
Domingo 13	<i>El héroe del río</i> (B. Keaton) VCC 31, 7.30, 12 y 16.30 hs. <i>Silverado</i> (L. Kasdan) Space, 16.30 hs.	Lunes 28	<i>Wanda</i> (B. Loden) Film & Arts, 12 hs. <i>Eso que llaman amor</i> (P. Bogdanovich) VCC 20, 23.45 hs.
Lunes 14	<i>Al este del Paraíso</i> (N. Ray) Space, 18.30 hs. <i>Trenes rigurosamente vigilados</i> (J. Menzel) VCC 31, 1 hs.	Martes 29	<i>El tercer hombre</i> (C. Reed) Film & Arts, 13.30 hs. <i>Guarda el cambio</i> (A. Tennant) CV 30, 16.20 hs.
Martes 15	<i>El hombre de hielo</i> (W. Craven) Space, 20.15 hs. <i>Monsieur Verdoux</i> (C. Chaplin) VCC 31, 24 hs.	Miércoles 30	<i>De la misma sangre</i> (S. Penn) Cinemax, 22 hs. <i>Mi mundo privado</i> (G. Van Sant) Space, 23.45 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

MENU DE CINE EN TV

AGENDA

Cineteca Vida. Todas las funciones a las 20.30 hs. Foro Gandhi (Corrientes 1551, Capital, tel.: 374-7501). Abonos para cinco funciones: \$ 10. Viernes 4 y domingo 13/4: *India Song* de Marguerite Duras. Domingo 6 y viernes 11/4: *Nathalie Granger* de M. Duras. Viernes 18/4: *El Edén y después* de Alain Robbe-Grillet. Domingo 20/4: *El hombre que miente* de A. Robbe-Grillet. Viernes 25/4: *El inmortal* de A. Robbe-Grillet. Domingo 27/4: *Boudou, salvado por las aguas* de Jean Renoir. Viernes 2/5: *Toni* de J. Renoir. Domingo 4/5: *Los bajos fondos* de J. Renoir.

El círculo hermético de Jorge Bernárdez y Diego Rottman

La novela que cuenta la historia de una generación a través de las revistas de humor de los últimos 25 años ya está en Internet. Durante dos años, Rottman y Bernárdez investigaron en diarios y revistas y dialogaron con más de 30 protagonistas para construir este trabajo de *non-fiction*. Personajes como Alejandro Dolina, Carlos Ulanovsky, Jorge Guinzburg, Rolando Hanglin y un misterioso sujeto autoapodado Lopecito conviven en esta "novela electrónica" protagonizada por un solipsista narrador. Página a página se recorren los íconos que marcaron a una generación: el bar "La Paz", el Nacional Buenos Aires politizado, el Mayo francés, el Florida Garden o el diario *La Opinión*. Los autores —de una generación posterior a los protagonistas— miran la época con ojos de historiador. En cuanto a la mecánica de publicación, los lectores podrán encontrarse con un capítulo nuevo cada siete días, a la usanza de los folletines de antaño. *El círculo hermético* es el primer trabajo argentino de estas características que se publica en Internet. La dirección electrónica es <http://circulo.home.ml.org> y se puede acceder desde el Netscape Navigator o desde el Microsoft Internet Explorer.

Yo director es el nuevo programa que emite VCC por el canal 20 (Supercine) los martes a las 21.30 hs. y horarios rotativos.

Pablo Silva conduce y dirige este ciclo dedicado a develar la extraña cabeza de aquellas personas que se dedican a dirigir cine. También se ven entrevistas exclusivas a técnicos que han trabajado con ellos, y a los actores que con mayor frecuencia han participado en sus realizaciones. Además, se muestra el *making* y partes de algunas de sus películas. Los primeros

entrevistados fueron Fernando Spiner, Eduardo Mignogna, Eduardo Montes Bradley, Alberto Lecchi, Eliseo Subiela y la realizadora brasileña Sandra Kogut. El programa cuenta con el auspicio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la Subsecretaría de Acción Cultural y la Fundación Cinemateca Argentina.

Sala Lugones

Encuentro con el cine portugués
Films inéditos en la Argentina, con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Portugal y el Instituto de Cine Portugués
29/3: *Tiempos difíciles* (1988) de João Botelho; 30/3: *Tres hermanos* (1994) de Teresa Villaverde; 31/3: *Donde pega el sol* (1989) de Joaquim Pinto; 1 y 2/4: *Los canibales* (1988) de Manoel de Oliveira; 3/4: *El convento* (1995) de Manoel de Oliveira
Aki y Mika Kaurismaki: la revelación del cine finlandés
Films inéditos en la Argentina, con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Finlandia y la Finnish Film Foundation
4/4: *Crimen y castigo* (Aki Kaurismaki); 5/4: *Rosso* (Mika Kaurismaki); 6/4: *Ariel* (Aki); 7/4: *Yo alquilé a un asesino por contrato* (Aki); 8/4: *La muchacha de la fábrica de fósforos* (Aki); 9/4: *Zombie y el tren fantasma* (Mika); 10/4: *La vie de bohème* (Aki); 11/4: *Tigreiro* (Mika); 12/4 y 13/4: *Cambio de vientos* (Aki)

Cine japonés de los años 90

Once films inéditos en Argentina, con el auspicio y la colaboración del Centro Cultural e Informativo de la Embajada de Japón. Del lunes 14 al jueves 24.
François Truffaut: una revisión
Quince films del gran realizador francés, con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Desde el viernes 25.

Ciclo Fundación Omega Seguros La nueva comedia italiana: Massimo Troisi, actor y director

Con el auspicio del Instituto Italiano de Cultura de la Embajada de Italia. A las 17 horas (estudiantes y jubilados entrada gratuita) y a las 19.30 hs.
Miércoles 2 y 9: *El viaje del capitán Fracassa* de Ettore Scola.
Miércoles 16 y 23: *Solo nos falta llorar* de Massimo Troisi y Roberto Benigni.
Miércoles 30: *Los caminos del Señor son finitos* de Massimo Troisi.

Filmoteca de Buenos Aires - Cine Maxi - Carlos Pellegrini 657
Homenaje a Fritz Lang

1/4: *La muerte cansada* (1921); 2/4: *Los nibelungos: la muerte de Sigfrido* (1924); 3/4: *El testamento del Dr. Mabuse* (1932); 4/4: *Mientras duerme Nueva York* (1956); 5/4: *Metrópolis* (1926); 6/4: *A capa y espada* (1954); 7/4: *La patrulla indómita* (1950); *Los mil ojos del doctor Mabuse* (1960)
Clásicos nativos: 9/4: *Mateo / Ufa con el sexo / La tigre*; 10/4: *Prisioneros de la tierra / Pancho Talero en Hollywood* (fragmento) / *Horizontes de piedra / Cómo se hace una película argentina* (corto) / *El secuestrador / Lagunas y sierras* (corto); 11/4: *El ángel de trapo / El camino de las llamas / Sangre negra / Los traidores.*

Alienación & Cine

12/4: *El ángel azul* (1930) de J. von Sternberg. 13/4: *Aguirre, la ira de Dios* (1972) de W. Herzog. 14/4: *Nido de víboras* (1948) de A. Litvak. 15/4: *Gritos y susurros* (1972) de I. Bergman. 16/4: *Martin, el amante del tigre* (1978) de G. Romero. 17/4: *Corto y El gabinete del Dr. Caligari* (1919) de R. Wiene. 18/4: *El beso amargo* (1964) de S. Fuller. 19/4: *Desesperación* (1977) de R. W. Fassbinder. 20/4: *El* (1950) de L. Buñuel. 21/4: *Insólito destino...* (1983) de L. Wertmüller. 22/4: *El gato* (1971) de P. Granier Deferre. 23/4: *David y Lisa* (1964) de F. Perry. 24/4: *Un condenado a muerte se escapa* (1956) de R. Bresson. 25/4: *Misterios de un alma* (1925) de G. W. Pabst. 26/4: *Paris, Texas* (1984) de W. Wenders. 27/4: *Ese oscuro objeto de deseo* (1977) de L. Buñuel. 28/4: *Más allá de la gloria* (1980) de S. Fuller. 29/4: *El crimen de Oribe* (1950) de L. T. Ríos y L. T. Nilsson.

Aquellas inolvidables matinés

Miércoles 30: *Submarino alerta* (1937) de Lloyd Bacon; *Chandù el mago* (caps. 7, 8, 9, 10, 11 y 12). *Tampico* (1944) de Lothar Mendes.

British Arts Center - Suipacha 1333 Asociación Argentina de Cultura Inglesa y British Council

Martes de abril a las 17, 19 y 21 hs. films con guiones de Harold Pinter
1/4: *Extraño accidente* (1967) de Joseph Losey; 8/4: *El mensajero del amor* (1971) de Joseph Losey; 15/4: *El último magnate* (1976) de Elia Kazan; 22/4: *La amante del teniente francés* (1981) de Karel Reisz; 29/4: *Traición de amor* (1983) de David Jones.

Programación Video

Del martes 1 al sábado 5 de abril: *Text Videovoid* (1996) de David Larcher. Del martes 8 al sábado 12 de abril: *Island Race* (1996) de William Raban. ■

REVISTA

TIEMPO DE DANZA

Una mirada actual sobre la más antigua de las artes

En quioscos y librerías

También suscripciones al ☎ 771-3142

Curso de Eduardo A. Russo

Tendencias actuales en la teoría y el análisis del film

Vacantes limitadas

Solicitar entrevista al 824-2480

AVH



AVH



AVH



AVH



AVH



AVH



AVH



AVH



- Más de 120.000 CDs-
- Miles de Videos-
- Cientos de Listening Stations para escuchar antes de comprar-
- Estos y otros títulos tienen descuento especial.

PROMOCION INAUGURAL

TODOS LOS PRODUCTOS CON DESCUENTO

Obsequios para los primeros 1500 clientes que compren un CD o Video.

EVENTOS/PROMOCIONES ESPECIALES

DESTINO TOWER

12/4 - 17 a 19 hs. Julio Iglesias/ Autógrafos

Promoción Válida hasta el 30 / 4 / 97 inclusive

Santa Fe 1883 - Tel. 815-3700
(entre Callao y Riobamba)

Lun. a Sab. de 10 a 1 hs.
Dom. de 12 a 21 hs.

PROHIBIDO

UN FILM DE ANDRES DI TELLA



CULTURA
DE LA NACION

PRODUCIDO POR LA SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACION • CON LA PRODUCCION EJECUTIVA DE PATAGONIK FILM GROUP