

Año 6 N° 62 Abril de 1997 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE C I N E

Martín (Hache)

*En busca de Ricardo III
Prohibido*

Entrevistas:
Aristarain / Lanzmann

Festivales:
Montevideo
Toulouse

Más sobre la crítica
Recordando a Enrique Raab



TOWER
RECORDS • VIDEO • BOOKS

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

TODO TIPO DE MUSICA
PARA TODO TIPO DE GENTE

MILES DE VIDEOS, REVISTAS Y LIBROS DE TODO EL MUNDO.

EVENTOS/PROMOCIONES ESPECIALES

DESTINO TOWER

Santa Fe 1883 - Tel. 815-3700 Lunes a Sabados de 10 a 1 hs.
Para Mayor Diversión, Nuevo Horario: domingos de 12 a 24 hs.

Queridos lectores:

Probablemente, la nota más excéntrica de este número excéntrico (donde se habla hasta de cocina francesa) sea el informe dedicado a Enrique Raab, uno de los nombres más destacados y, a esta altura, más secretos de quienes ejercieron la crítica cinematográfica en la Argentina. Aunque el perfil de Raab como intelectual excedió lo cinematográfico, la lectura de sus antiguos escritos sobre cine (Raab fue asesinado por la dictadura en 1977) muestra inequívocamente que hace más de veinte años era posible leer en un diario de Buenos Aires textos cuya originalidad, libertad y profundidad serían hoy inimaginables. La sorpresa que provoca descubrir o releer a Raab proviene, en primer término, de la sensación de que ese material no podría aparecer hoy en una prensa en la que los lectores son subestimados y reducidos a la categoría de consumidores. La sorpresa continúa si uno se pregunta quién podría discutir hoy con esos textos en el terreno de la crítica de cualquier país y concluye necesariamente que el debate intelectual carece prácticamente de protagonistas en la escena pública, o por lo menos masiva. Claro que no todos escribían así en esos tiempos, pero no hay duda de que había muchos interesados en leerlo y hasta en contradecirlo. Si Raab estaba adelantado a su época (aunque, como es natural, era deudor de ella, especialmente en la politización de sus categorías) resulta más adelantado después de transcurrido el tiempo.

¿Qué escribiría Raab de *Martín (Hache)*, la última película de Adolfo Aristarain, la tercera cuya que ocupa la tapa de *El Amante*? Acaso esta pregunta suene disparatada, pero hay buenos motivos para hacérsela. Por ejemplo, la visita de Claude Lanzmann a Buenos Aires. El antiguo secretario de redacción de Sartre en *Les Temps modernes* y autor de *Shoah*, uno de los documentales más importantes que se hayan filmado, aparece mencionado en la prensa porteña el mismo día en que cerramos esta edición no como intelectual o cineasta, sino en su carácter de amante de Simone de Beauvoir. Pero el propio Lanzmann, que concedió entrevistas a varios medios (*El Amante* entre ellos) se especializó en mostrarse irritado y poco dispuesto a aceptar ningún tipo de cuestionamiento a su obra. Por otro lado si analizamos la entrevista a Matilde Sánchez que le hiciera Alejandro Lingenti, quinta parte de la serie de reportajes a escritores, vemos cuán poco fluida es la relación del cine con la literatura en la Argentina, no en términos de adaptaciones sino simplemente de posibilidades de hablar de la misma cosa. Escritores y cineastas parecen participar de mundos diferentes, aunque escriban guiones, acaso otro signo de una dispersión y anemia cultural que la integración de los textos de Raab vuelven a impugnar desde la distancia. Siguiendo, y sin perdernos aunque lo parezca, nuestros redactores estuvieron en dos festivales, Toulouse y Montevideo. Es un hecho que ninguna de las muchas charlas que mantuvieron con gente de todas partes tuvieron la menor conexión con la evidencia del carácter abarcativo de la intervención cultural que transmiten los textos de Raab. Y volviendo ahora puntualmente a la presunta opinión de Enrique Raab sobre *Martín (Hache)*, se nos ocurre que las emociones y las controversias que el film ha despertado provienen en gran medida de que las fuertes apuestas cinematográficas e incluso ideológicas que hace Aristarain en este film fundamental de su carrera no encuentran un medio que pueda recibirlos sin una cierta perplejidad. Y que esa perplejidad proviene sobre todo de la falta de costumbre para enfrentarse con productos que, aunque firmados por alguien que se declara apenas un narrador, tengan en el fondo como tema el entramado de la sociedad. Nos parece evidente que Raab, a favor o en contra, se encontraría en su salsa frente a un film que parece exigir un medio más fértil para ser debatido.

Acaso el sentido de esta revista excéntrica y a menudo dispersa sea intentar la construcción de un lector que la integre y la de una escritura para ese lector reconstruido.

Hasta el próximo número.

Los directores

SUMARIO

Estrenos

<i>Martín (Hache)</i>	2
Entrevista a Aristarain	5
<i>En busca de Ricardo III</i>	8
<i>Prohibido</i>	10
<i>Dante's Peak, La virginidad de Freud, Enemigo íntimo, Sobreviviendo a Picasso, Quiero decirte que te amo</i>	12

Entrevista a Matilde Sánchez	14
------------------------------------	----

Enrique Raab

Su vida	16
Su estilo	17
Sus textos	20

Entrevista a Claude Lanzmann	24
------------------------------------	----

Cinefilia y crítica	28
---------------------------	----

Ciclo de cine portugués	31
-------------------------------	----

Festival de Toulouse

Visión general	32
Visión gastronómica	33

Festival de Montevideo (I)

Festival de Montevideo (II)	44
-----------------------------------	----

Diario de Valdez	46
------------------------	----

El AmanTV	48
-----------------	----

Guía del amante

Láser	54
-------------	----

Libros	55
--------------	----

Video	56
-------------	----

Cine en TV	60
------------------	----

Agenda	64
--------------	----

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

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

Colaboraron en este número: Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Diego Brodersen, Marcelo Mosenson, Fabián Mosenson, Máximo Eserverri, Jean-Philippe Polo, Tino y Norma Postel.

Secretaría: Haydée Thompson

Colabora: Nené Díaz Colodrero

Bombones: Marta González

Corresponsal extranjero en Chivilandia:

Gustavo J. Castagna

Cadete con altura: Gustavo Requena Johnson

Abuela pastelera: Norma Postel

Dotora: Verónica Tozzi

Corrección: Gabriela Ventureira, la lengua

Meritorio de corrección: Monsieur Jorge

García

Diagramación y composición: Carlos Almar, el paciente inglés

Tipea: Colón de Santa Fe

Diseño: Fernando Santamarina, rebelde y pendenciero

Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163

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

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

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

Martín (Hache)

Argentina-España, 1997, 142'

Dirección: Adolfo Aristarain

Producción: Gerardo Herrero, Javier López Blanco y Adolfo Aristarain

Guión: Adolfo Aristarain en colaboración con Kathy Saavedra

Fotografía: Porfirio Enríquez

Música: Fito Páez

Montaje: Fernando Pardo

Intérpretes: Federico Luppi, Cecilia Roth, Eusebio Poncela, Juan Diego Botto, Sancho Gracia, Ana María Picchio, Enrique Liporace.

decía. Los policiales de Aristarain entraban en esta categoría de forma casi paradigmática. Lo que se quería decir era que la película presentaba un nivel de factura industrial impecable y que carecía de los defectos que se hicieron tradicionales en nuestro medio: actuaciones acartonadas, mal sonido, montaje torpe, etc. Ultimamente el cine argentino ha mejorado muchísimo en ese aspecto y el cliché pasó de moda: la mayoría de las películas de primera línea son técnicamente inobjetables. Pero hay otro aspecto. *Martín (Hache)* tampoco parece una película argentina. No ya por su impecable realización, algo que no nos puede sorprender. Lo que la hace radicalmente distinta de la producción estándar de nuestro medio (y de la mayor parte del resto del mundo) es su contenido de verdad y de exposición personal. *Martín (Hache)* está tan alejada del cine *bigger than life* hollywoodense, con su universo paralelo donde las cosas suceden de una forma ideal y previsible, como del estilo *smaller than life* que se ha hecho tan común en nuestro país, plagado de miserias, mitologías de barr(i)o o apariciones ultraterrenales, que quiere ser realista y mágico y termina siendo falso y tramposo. Tampoco reproduce la realidad como un telefilm rutinario que toma casos reales y los aplasta como en una fotocopiadora para obtener una imagen bidimensional y en blanco y negro. Aristarain se expone —y hace exponer a sus actores— de la forma más difícil pero, al fin y al cabo, de la única en que vale la pena: enfrentándose implacablemente a sus más profundos terrores. Los miedos de cualquier persona, los de un padre con un hijo adolescente, los miedos de un argentino, los de una generación, los de Martín y Alicia. Todas la generalidades y las particularidades del miedo. Miedo a sufrir y a la forma más refinada de sufrimiento: que sufran los hijos.

Para lograrlo no solo debió recurrir a cuatro actores excepcionales —cada uno de los cuales parece haber interpretado el papel de su vida— sino que decidió renunciar a su arma más conocida: el clasicismo narrativo, sustentado fuertemente en las imágenes y no en los discursos. La apuesta solo podía ser alta: si sus personajes hablan, lo hacen a lo largo de toda la película; si putean, lo gritan desde lo más visceral; si pontifican, no dejan tópico sobre el cual no opinen ni enseñanza que no impartan. La acumulación de palabras y de gestos va definiendo a los personajes y les va otorgando encarnadura: cada uno de los cuatro no es lo que dicen de sí mismos sino lo que sus palabras y sus acciones dejan ver. Tan potente y de tan feliz concreción es esta perspectiva que uno sale del cine discutiendo las cuatro personalidades con la misma disposición con que se juzga a una persona conocida.

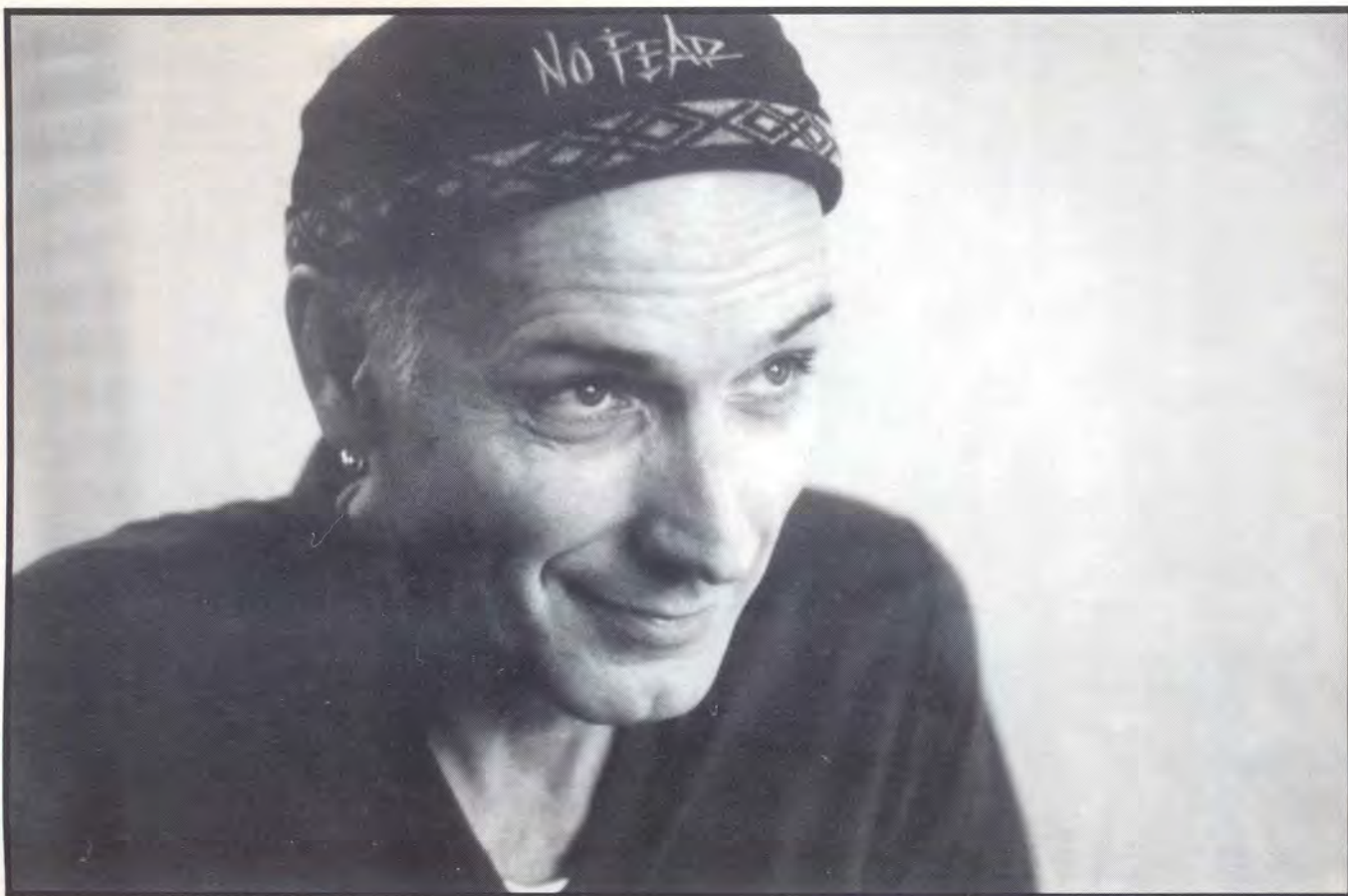
El gran salto

por Gustavo Noriega

Así como Dante (el personaje magistralmente interpretado por Eusebio Poncela, un actor de teatro bisexual, amante del escándalo pero lúcido e íntegro) abandona una obra teatral moderna en la mitad de una función para dejar de alimentar la autocomplacencia de un público de clase media progre, Adolfo Aristarain se ha escapado de la cárcel de sus virtudes más reconocidas para incursionar, contra todo reclamo de comodidad, en zonas más riesgosas y personales.

Hay un cliché que se aplicó muchas veces para elogiar las buenas películas nacionales: “no parece argentina”, se

La libertad y la sinceridad con que esta empresa fue encarada genera diversos tipos de riesgos. Uno de ellos es suponer que esta es una película sobre la droga y que toda discusión quede circunscrita a ese tema. Lo cierto es que los personajes —clase media alta, de ideas liberales, con actividades relacionadas con la expresión artística— han incorporado naturalmente las drogas a sus vidas. No hay una mirada condenadora ni exaltadora de la droga como no la hay de la electricidad ni del agua corriente aunque los personajes tengan equipos de música o se duchen. Cada uno de ellos consume de una forma absolutamente relacionada con su personalidad: Martín padre, a escondidas, con la minuciosidad de un monje de la Edad Media y preocupado por su hijo; Hache, descubriendo el mundo con curiosidad; Alicia, sin control, llenando el vacío de una soledad insoportable, y Dante, el eje moral de la



Eusebio Poncela en Martín (Hache)

película, como un hedonista racional. La droga no determina sus vidas sino que sus vidas determinan el tipo de relación que van a establecer con la droga.

Entonces, si no es un film sobre la droga, ¿sobre qué trata *Martín (Hache)*? ¿Es sobre la relación de un padre con un hijo adolescente? ¿Sobre una generación y el exilio? ¿Sobre una mujer de más de treinta años sin rumbo y sin destino? ¿Sobre los argentinos, la familia o alguna otra generalidad? No. Es sobre cuatro personas y las relaciones entre ellos.

Martín. Más allá de diferencias y similitudes, representa junto a Dominici —el maestro de *Un lugar en el mundo*, también interpretado por Federico Luppi— a una generación que sostuvo ideas y acciones de izquierda durante las décadas del 60 y del 70 y que ahora se encuentra ante un mundo que no responde de ninguna manera a sus expectativas. Son personas que no pueden aceptar su nobleza como un rasgo eminentemente personal: se sienten más cómodos hablando de la humanidad que de sí mismos y de la gente que los rodea. Esta incapacidad los lleva a cometer actos que son objetivamente tremendos: las barbaridades que Martín les dice a Dante y Alicia son solo una muestra. Una hipótesis —que él rechaza— es que Aristarain está ajustando cuentas progresivamente con su generación. Si la quema del granero en *Un lugar en el mundo* por parte de Dominici (un acto evidentemente autoritario) estaba mostrado con una cierta ambigüedad de juicio, aquí las acciones de Martín Echenique son más inequívocamente siniestras.

Hache. Como el Ernesto de *Un lugar en el mundo*, el hijo de Martín es pura posibilidad, la idea misma de la libertad

hecha persona. Sin demagogias, Aristarain ha hecho películas pensando en los jóvenes de forma más consistente que cualquier otra persona en nuestro país. Sus jóvenes no son mudos jarmuschianos ni repetidores de slogans. Simplemente están desconcertados y no tienen la menor idea de lo que van a hacer de sus vidas. Pero esto no los preocupa, al menos no tanto como a sus padres. Los finales de las dos películas los encuentra buscando su lugar en el mundo con la única certeza de haberse sacudido sin violencia el mandato paterno. Son básicamente personas y, especialmente, personas inteligentes. En *Martín (Hache)* —una película atravesada por las palabras— esa inteligencia está reflejada en la mirada de Juan Diego Botto, un actor joven sorprendente que parece hacer pedazos la idea de que todo actor de menos de veinte años que protagoniza una película debe provenir de la televisión.

Alicia. Una incursión notable en el mundo de la mujer por parte de un director que en algún momento bordeó la misoginia o que, por lo menos, parecía sentirse más cómodo retratando la amistad masculina por sobre cualquier otra relación. Nuevamente hay que referirse a la actuación: la Alicia de Cecilia Roth va desde la excitación a la melancolía, del llanto a la carcajada, de decir tonterías snobs a reflexionar con agudeza, manteniendo siempre, por debajo, en alguna línea de su rostro, una sorda y desesperada soledad. Algunas puteadas extraordinarias, la expresión al ver a Martín borracho y salir corriendo para que no se caiga, la mirada perdida en el mar con la conciencia de un destino irremediable bastarían para hablar de un trabajo sobresaliente. Pero la escena de la playa con Hache —uno de los momentos más intensos y



Cecilia Roth y Federico Luppi en *Martín* (Hache)

emocionantes que yo recuerde en una película— pone las cosas en un lugar superior. Alicia, diciendo cosas terribles, frases crudísimas nunca pronunciadas en una película argentina, arranca de la seducción desfachatada para llegar a una confesión desgarradora, siempre transmitiendo un dolor inconmensurable. Su sacrificio expresado en esa escena —renuncia a su única posibilidad de sentirse viva un poco más para no lastimar a Hache— le otorga a un personaje muy rico una nobleza y una heroicidad generalmente reservadas para los hombres. Si *Un lugar en el mundo* estaba vista a través de los ojos del hijo y *Martín* (Hache) vertebrada a través de la incapacidad afectiva del padre, ¿habrá llegado el momento de que Arístarain filme una película centrada en una mujer?

Dante. Es el único personaje que casi no tiene matices y, sin embargo, esa elección es otro acierto. El personaje de Eusebio Poncela —me repito: en la actuación de su vida— es una especie de peñasco moral donde se estrellan todas las olas sin hacerle mella. Que este referente sea un extravagante bisexual, ilimitado experimentador de drogas y de costumbres sexuales, exaltador del placer por sobre todas las cosas, es una toma de posición que uno no puede dejar de aplaudir. Que por debajo de esta expresión libertaria haya un encendido defensor de la amistad y la familia es otra toma de posición que solo intenta recuperar para el ser humano algunas instituciones que la tradición conservadora ha degradado. Dante es la expresión personal de lo que a Martín le cuesta admitir: la patria existe, pero no es la bandera, sino los techos y los silbidos de la gente; la familia vale la pena, si uno elige a todos y a cada uno de sus miembros.

Es justamente la interacción de estas cuatro personas la que conforma la familia optativa de Dante. Entre esos dos extremos de pureza que son Dante y Hache, se encuentran Martín y Alicia, dos fracasados a medias, triunfadores a medias. Todas las relaciones que excluyen a Martín están signadas por la generosidad y el amor. Hache, Dante y Alicia, ellos tres solos, parecen una pequeña comunidad ideal. Cada vez que el personaje interpretado por Luppi aparece, lastima a alguien. “Es como él: es superficial y niega el dolor”, dice Alicia de la lista que escribió Martín para su hijo, Hache, con razones para no suicidarse. Y así es cómo filma Martín: negando el dolor, limitándose de esa manera a alcanzar el título máximo de “buen artesano”. Un verdadero artista debe dar el gran salto de enfrentarse a su propio sufrimiento.

Algunas de las puntas de esta película se encontraban en *Un lugar en el mundo*: el notable oído para los diálogos, la relación filial, la desubicación de una generación derrotada y una mirada optimista hacia el futuro sostenida en la juventud. Descartando toda inclinación hacia lo confortablemente conocido, Adolfo Arístarain decidió extremar la apuesta y pegar ese salto fenomenal. Como el artista que es, cayó de pie. Que haya hecho su película más personal y que lo haya hecho desechando el formato clásico no son casualidades. “Las historias ya fueron todas contadas”, dice Martín Echenique, un director guionista que hubiera sido feliz trabajando para la RKO en la época dorada de los estudios. Arístarain desmintió esa frase durante mucho tiempo, película a película, mostrándose como un maestro en el arte de narrar. Ahora la perspectiva es otra. El hipotético fin de las historias no lo encuentra desarmado. Aún queda mucho por decir sobre el mundo. ■

Miedo de volar

¿Qué fue lo que te llevó a cambiar radicalmente tu cine?

No tengo la menor idea. Empecé a anotar cosas sobre los personajes y el primero que apareció fue el personaje de Dante. En principio iba a ser una historia más itinerante, siguiendo a Dante en las casas de los amigos hasta que lo echaban. Esa era la primera idea de la historia. Después empezaron a aparecer los otros personajes y llegué a este film. Pero sí reconozco que esta vez me dije: "yo estoy harto de contar historias con los mecanismos habituales, que conozco, que sé que puedo manejar". La idea fue despreocuparme por la trama y que el interés estuviera en los personajes. Yo me planteé que eran cuatro tipos que se juntan y hablan. A ver qué pasa, a ver a dónde llegan. El gran temor era ver si se sostenía el interés por la historia.

¿Dirías que tu compromiso personal es distinto que en las películas anteriores, que acá podías decir algo que no podías decir en las otras películas?

Indudablemente creo que es la más personal, la más jugada porque hay opiniones sobre un montón de cosas. No es para nada autobiográfica, me servía que el personaje de Luppi estuviera metido en el mundo del cine porque le daba cierto nivel de vida, libertad de movimiento, la posibilidad de vivir en otro país, etc. Yo estoy en los cuatro personajes, de eso no hay duda. En ese sentido a mí me costó un huevo escribirla, me resultó muy duro y doloroso. Le rajaba a la computadora que ni te cuento.

¿Te quedó afuera mucho, más allá de las repeticiones de las tomas?

Tenía dos horas veinte, le saqué diez minutos a la película.

¿Y qué había en esos diez minutos?

Eran reiteraciones, cosas que le quitaban ritmo a la película, dentro de las escenas había palabrerío que sobraba. También saqué una escena de Luppi saliendo de un banco con el chico, que era como un elemento nuevo. En la misma escena tenía que explicar que una vez había ahorrado guita, que había laburado mucho y que ponía esa

cuenta a nombre del pibe para que este no tuviera problemas. Después el pibe volvía a cambiar el nombre de la cuenta. Era un quilombo. Incorporaba mucha información nueva. Yo traté de medir la película desde el comienzo, porque si la historia empieza a tener baches, se te va al diablo. Yo la hubiera hecho más corta, pero no pude.

¿Te identificás con las referencias que se le hacen a Echenique con respecto a su trabajo como director? Que es un buen artesano, que cuenta historias...

En el caso de Luppi hay algo clave: es un tipo que se ha dado cuenta de su propia mediocridad. El nunca estuvo metido en las historias que contó. Para nada siento que ese sea mi caso. Además, yo nunca sería guionista ajeno, me parece un embole.

Con respecto al nombre, la película se llama *Martín (Hache)*, ¿vos considerás que es el protagonista principal?

Creo que la película tiene claramente cuatro protagonistas; lo que pasa es que Martín Hache es el centro, el eje de todo lo que se desencadena en esta historia.

Sin embargo, si no hubiera aparecido Hache, las historias seguirían siendo iguales.

Sí o no, por ahí pasaba otra cosa. Pero además a mí me interesaba mucho que uno de los personajes fuera un chico de 19 años y ver qué pasaba con el pibe. Cómo puede ser que tipos que vivieron los 60, que fueron revolucionarios, que son críticos del sistema, que no creen en la moral imperante y critican todas las convenciones desde el punto de vista teórico o filosófico, les bajen línea a los hijos diciéndoles cosas en las cuales no creen y que han criticado profundamente. Es tal el pánico que sentís por el futuro de tus hijos, que decís "bueno, si las cosas no se pueden combatir, que ellos no sean combativos, que agachen la cabeza, que sigan o que vivan de acuerdo a las normas porque de esa manera van a estar preservados". Tenía un montón de cosas anotadas previas a esta historia. Sobre los adolescentes, sobre la forma

en que se los trata: prácticamente no se los escucha, se los descarta, son la generación X que está perdida. Y no están nada perdidos; los pendejos la tienen más clara que nunca, lo que no tienen es un proyecto político que los unifique y que vaya hacia algún lado. Pero los pibes tienen una ética de fierro... Te lo digo por mi hijo y sus amigos: cuando ven que los quieren engatusar, la ven venir a diez kilómetros y le rajan totalmente. Están en contra de todas las cosas a las que hay que oponerse.

Además, antes para un padre era relativamente fácil enfrentarse al hijo y obligarlo a estudiar, porque con eso tenía una profesión y se podía defender. Ahora eso no te garantiza nada.

Es otro absurdo, le están diciendo lo mismo que me decían a mí, que tengo cincuenta y tres años: "trabajá o estudiá". El mundo cambió, el sistema económico cambió, el mercado laboral no tiene nada que ver con lo que era antes y se sigue diciendo lo mismo que se decía hace cuarenta años. Lo que más te choca es que lo dicen tipos que normalmente son lúcidos. Esta especie de revelación paterna de conocer el camino que tenés que marcarle a tu hijo, porque si él sigue por ese camino va a vivir bien, va a ser exitoso... es realmente muy absurda. Por eso los jóvenes no los escuchan.

Vos planteás la película como una especie de ruptura dentro de tu filmografía. ¿No creés que tiene elementos en común con *Un lugar en el mundo*, con la cual podría formar una especie de díptico?

Supongo que sí. Yo no lo planteé como una ruptura temática, la única ruptura consistió en no usar el esquema clásico de narración, centrarme más en los personajes y ver qué pasaba. Pero no hay ruptura formal; al contrario, traté de acentuar el hecho de que no se note la cámara, de que pase totalmente inadvertida. Honestamente nunca fui demasiado consciente de los puntos de contacto entre las películas que hago. Cecilia y Federico por ahí podrían haber sido los personajes de *Un lugar en el mundo* si estuvieran en otro contexto.

Sería Dominici quedándose en España.

Pero para mí no tiene nada que ver, el personaje de Dominici era un tipo que apuntaba a otra cosa.

¿Cómo ves esa diferencia?

En principio los personajes de *Martín (Hache)* están en otro país y son tipos

fracasados. Luppi se siente un fracasado en todo y su negativa a comprometerse emocionalmente lo hace meterse en una onda absolutamente racional en su relación de pareja, en las cosas que dice del país y que al final te das cuenta de que también son una manera de defenderse de la nostalgia. Al final te das cuenta de que el tipo está muerto de ganas de volver pero no se lo permite. Yo al personaje de *Un lugar en el mundo* de Luppi lo veía como un tipo mucho más jugado, lanzado a hacer lo que tenía que hacer. Pero este es un tipo frenado, trabado, totalmente bloqueado.

Hay una tensión permanente en el personaje de Luppi, ¿es un hijo de puta o un buen tipo?

Yo lo veo como un buen tipo, como un tipo que no sabe qué hacer con su vida, que no sabe cómo manifestar sus emociones, y habla en los momentos equivocados. Hay definiciones que da Poncela sobre él que son verdad: que es un tipo al que le gusta hablar porque le parece que suena inteligente lo que dice. Eso le hace perder el límite, la noción de lo que pueden herir las palabras, hay cosas que aunque las pienses no las podés decir porque estás lastimando al que tenés enfrente. Para mí un hijo de puta es un tipo que trata de herir intencionalmente. Pero no es el caso de él.

Ninguna de las cosas que hace las hace a propósito, no las hace para joder. Toda la bajada de línea al hijo y toda la crítica que le hace apunta a que el pibe tenga armas para protegerse y poder sobrevivir. Con Cecilia da todo por sentado, el error de él no es que no la quiera ni que sea un hipócrita. Por un lado es honesto cuando dice que no quiere vivir con ella, que quiere vivir solo; no lo está diciendo para joderla a la mina. Si lo hiciera de hijo de puta, tendría otra mujer, sería un putaño... No, el tipo realmente la quiere. Yo a Echenique honestamente lo veo como un tierno. Es un tierno total. Sabe que desde el momento en que se comprometa y empiece a manifestar lo que siente se hace bolsa.

Da la sensación de que en el final sos demasiado indulgente con el personaje de Luppi.

No fue la intención. Yo no lo veo para nada como un cambio, como un vuelco en el personaje ni como una contradicción. Al comienzo de la película lo primero que hace es decir: "esta película es para Dante", lo pone como condición. El otro por teléfono empieza a decirle "no, pero..."; entonces él se planta y dice: "si no va Dante olvidáte, no la hago". Para mí sería una

trampita mostrar al personaje redimiéndose, si yo hubiera visto a lo largo de la historia que Luppi acepta hacer la película, "bueno, está bien, hay buena guita, la hago, no jodo", y después, a último momento, cambia. Eso sí sería una trampa redentora del personaje. Pero el tipo lo único que hace es ser consecuente, coherente consigo mismo.

El personaje de Cecilia Roth es el personaje femenino más fuerte de tu filmografía, ¿estás de acuerdo?

Sí, totalmente. Me lo dice el público femenino: que me metí muy a fondo en el mundo de la mujer. Sin duda, y ella es la que más participación tiene en todas las historias. Los cuatro personajes son importantes pero el de Cecilia es muy pivotal.

¿La escena de la playa la hicieron muchas veces?

Dos días... La película me llevó cincuenta y cuatro días. Para una película con cuatro personajes y pocos decorados, lo normal es hacerla en 35, 40 días, pero yo sabía en dónde me metía y lo planteé desde el vamos. Hice el plan de trabajo de 54 días porque sabía lo que se me venía. Hubo días en que tuve que parar el rodaje porque los actores se bloqueaban, había cosas que no podían decir. Intentaban largarse emotivamente y entrar en la escena, y no querían ni por putas sufrir lo que tenían que sufrir. Yo respeto muchísimo y quiero muchísimo a los actores, creo que son claves en todas las películas, son los tipos que están más expuestos porque están jugando con las emociones, con toda su vida, con los recuerdos, con las cosas que utilizan para meterse en situación.

Directamente cortaba el rodaje, faltaban tres horas y decía: "bueno, cortemos, seguimos mañana". Seguir insistiendo cuando hacés 27 repeticiones de una misma cosa es inútil, sabés que las cosas no van a salir, llega un momento en que el actor empieza a ser consciente. Acá no estamos buscando que estén bien como actores, acá se trata de buscar la verdad. Si yo veo el camelo, si veo que hay actuación —por más que la hagan bien, porque son buenos actores—, no sirve, tiene que aparecer la verdad. Ese fue el compromiso con los cuatro. Por las noches se volvían locos los de producción porque yo cortaba antes de tiempo. De noche, vos arrancás a las siete de la tarde para preparar y terminás a las seis, siete de la mañana. Yo cortaba el rodaje de repente a las tres, cuatro de la mañana. El más arruinado era el chico, Juan, por ser el más joven; ponía una cara de apolillo a

las dos de la mañana... Pero yo estoy jugando con las caras, así que tengo que tener mucho cuidado con eso. Y entonces cortaba. Todo esto yo lo tenía calculado e hice la película en el tiempo que dije. Cuando yo pedía setenta mil metros se caían de culo, "en el presupuesto no tenemos más de cincuenta", decían. "Pongan cincuenta en el presupuesto y sumen veinte mil metros más de negativo en los imprevistos, en ese diez por ciento de imprevisto que se calcula, calcúlenlo porque van a ser setenta". Fueron 72 mil metros. Tenía muy claro lo trabajosa que iba a ser esta película. Sin estos actores yo no hubiera podido hacerla, porque tienen esta capacidad de no perder la conciencia de lo que están haciendo y al mismo tiempo de largarse y meterse emocionalmente en la escena. Pero jamás se pierden, jamás dejan de saber qué es lo que hicieron.

La idea del suicidio está instalada en la película desde el principio.

Yo hago un juego con eso; el pibe se cansa de decir que fue un accidente y nadie le da bola. Todos dan por sentado que fue suicidio, pero la crisis de Cecilia está planteada ya desde la escena del bar, la venía anunciando.

¿Te planteaste hacer una elipsis en la escena del suicidio?

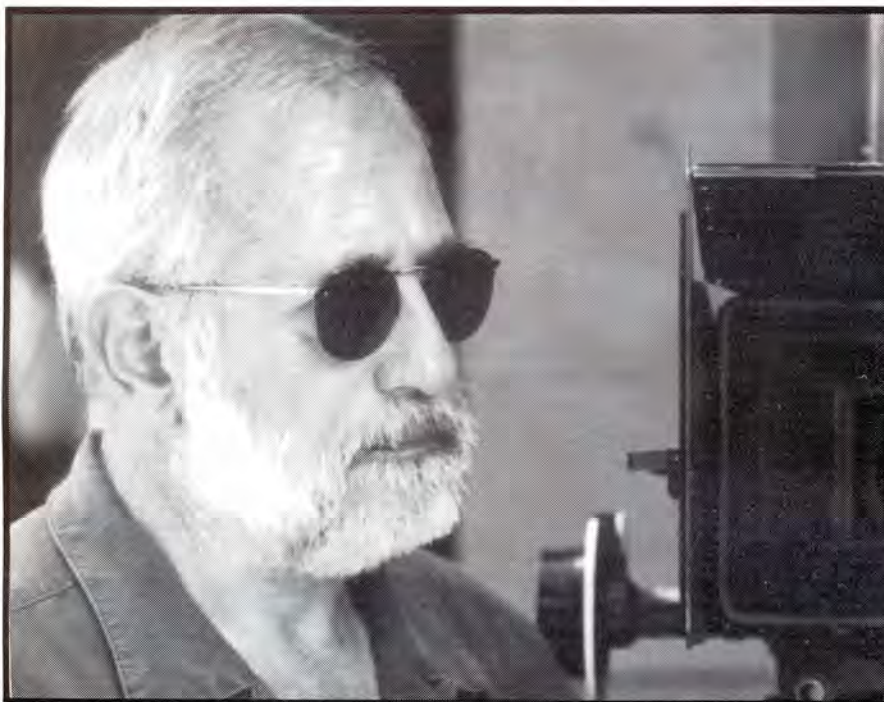
Yo no veía elipsis posible, cuando puedo hacer una elipsis la hago, pero ahí no había manera... Si la mostraba a ella abajo del agua, no se iba a saber si era accidental, si le había dado un infarto, no quedaba claro. Las pastillas son lo único que marcan que realmente es un suicidio, que no es que se pasó con la merca...

Más allá de que está en toda la película, ¿puede ser sorpresivo el suicidio?

Está la idea del suicidio y también el deterioro del personaje de ella. Sin embargo, para muchos espectadores funciona como sorpresa, porque la gente me comenta que no quería que ella se muriera... Hay una cosa curiosa, esta agresividad intencional de Luppi, esta angustia cada vez más fuerte que va sintiendo ella. Me han comentado varias personas que cuando empieza la secuencia en la casa, sienten que algo gordo va a pasar. Yo a propósito le di todo un aire muy Hollywood, mucho color, mucha comedia, mucha cosa de playa, del sur, del calor.... Empiezan a inquietarse porque presienten que algo va a pasar.

Da la sensación de que Poncela nunca va a estar mejor.

No sé si va a estar mejor, pero sí que



nunca hizo una cosa parecida a esa... No sé por qué siempre le dan papeles más distantes, más románticos, tristes, y él es un tipo con mucha polenta.

En alguna parte decís que es así en la vida real.

Es un tipo muy extrovertido, que no se calla nada. Yo iba a mandar la carpeta a España para la prensa. Y no la mandé, porque iban a publicar lo que él decía de Almodóvar: que era una mariquita que se le había subido el rodete a la cabeza, que cuando se olvidara de sí mismo y se dejara de creer Almodóvar, iba a poder hacer cosas buenas. Decía cosas además muy hirientes y muy ciertas. Es una bestia, no puede decir esas cosas.

Principalmente sobre una posible fuente de trabajo.

Claro. De repente es así y no saluda a la gente. No les da ni cinco de bola a tipos que le pueden dar laburo, porque le caen mal... Es un deslenguado, no tiene límites.

Tanto en *Un lugar en el mundo* como en esta película, el diálogo tiene una presencia más fuerte que en el resto de tu filmografía.

¿Tiene algo que ver la presencia de Kathy en los guiones?

La presencia de Kathy en los guiones tiene mucho que ver, pero no porque haya más diálogos o los diálogos sean más fuertes. Con Kathy discutimos todo: la historia, lo que dicen los personajes, lo que no dicen, su comportamiento. Me atrae mucho esta idea de que la palabra sea un arma,

que lo que uno dice pueda realmente ser definitorio de muchas cosas, y que por otro lado se hable al pedo, mientras están pasando otras cosas importantes por debajo.

¿No temés que acusen a la película de discursiva? Por ejemplo, lo que Martín dice sobre la Argentina en el restaurante.

En esta película le perdí el miedo al diálogo y al supuesto exceso de diálogo. No tengo la menor duda de que el personaje de Luppi es discursivo, pero la película no lo es. Los personajes hablan mucho y tienden a pontificar. En realidad la postura no es la de que todo se puede cambiar. Y Luppi tampoco se lo cree; cuando lo ves al final que está destrozado, te das cuenta de que ese discurso ha sido una manera de defenderse contra la nostalgia. Toda su vida ha querido volver y no se lo ha permitido, y está destruido. Esa es para mí la gracia que tiene el discurso del restaurante y no el sentido político que pueda tener. No es el discurso del director que está poniendo en boca del personaje lo que piensa de la Argentina, sino que es una de las trampas que se hace Martín para combatir las ganas que tiene de volver.

¿A Juan Diego Botto lo conocías?

A Juan lo vi en *La historia de Kronen*, no lo conocía personalmente y fue lo mejor que me pasó en la película. Sabía que tenía mucha experiencia, que venía haciendo cine desde que tenía siete años; la madre es profesora de teatro y él tiene un teatro independiente en Madrid. El padre era actor también y está desaparecido. Ellos se rajaron del

país cuando Juan tenía tres años. Así como yo sabía quiénes iban a hacer los otros tres personajes, cuando escribí la historia, no había decidido quién iba a interpretar al chico... Le hice llegar un mensaje preguntándole si tenía interés en hacerlo, y después le mandé el guión. Cuando lo leyó no lo podía creer el pibe: "¿vos te creés que soy capaz de hacer esto?" Y después la sorpresa fue que el pibe era inteligentísimo, yo hablaba con él exactamente en el mismo nivel que con los otros tres.

¿Qué edad tiene?

Cuando hice la película tenía diecinueve. Era una gran solución ya que, aunque vive desde hace mucho en España, es argentino y tiene cartel allá. La duda era si tenía acento o no.

Casi no tiene.

En realidad le dejamos un poco de acento español a propósito, porque el personaje vivió hasta los 14 años en España. Lo que pasa es que le da vergüenza el acento porteño y allá habla como un gallego total. El pibe es un fenómeno de inteligencia, de lucidez. El rodaje fue muy doloroso para él. Daba la réplica fuera de cámara y se iba a la mierda. Obviamente (su padre está desaparecido) tiene toda una historia con la figura paterna... Fue muy duro. Además tiene pinta, tiene físico, es viril, es lindo pero no es amariconado, lindo y viril. Y podés leer lo que piensa. Yo estaba alucinado: en la cara le ves lo que está pensando.

¿Le tenés pánico a los aviones?

Tengo temporadas. Eso es más de Mario Camus, que no ha ido a Montreal, por ejemplo, para no viajar en avión. Solo viaja borracho. Yo he tenido momentos... Ahora no me importa, pero después de un vuelo a Los Angeles, en un Jumbo enorme, que agarró pozos de aire... se fue toda la comida a la mierda, un desparramo... a partir de ahí empecé a tenerle miedo y también a subir borracho, por la mezcla de lexotanil y whisky. Así he perdido vuelos... Cuando fui al Festival de La Habana, me senté, me había chupado no sé cuántos whiskys, había dos puertas y había una cola en una: yo estaba convencido de que esa era la mía. Estaba sentado quedándome medio apollado y la cola en la que me había puesto no era para el vuelo que iba a Cuba. No llegué a tiempo, cuando me di cuenta, el avión ya estaba carreteando. Me fui dos días después. ■

Entrevista: Gustavo Noriega, Gustavo J. Castagna y Jorge García

En busca de Ricardo III

Looking for Richard

EE.UU., 1996, 105'

Dirección: Al Pacino

Producción: Michael Hodge

Guión: basado en la pieza de William Shakespeare

Fotografía: Robert Leacock, Nina Kedrem, John Kramhouse y Steve Confer

Música: Howard Shore

Montaje: Pasquale Buba, William A. Anderson, Ned Bastille y André Betz.

Intérpretes: Al Pacino, Alec Baldwin, Winona Ryder, Kevin Spacey, Aidan Quinn, Estelle Parsons, Harris Yulin, Penélope Allen, Michael Hodge, William Teiter, James Bulleit.

Filmando Ricardo III

por Gustavo J. Castagna

Hay una anécdota que nunca fue comprobada pero que siempre se cita para trazar las diferencias interpretativas entre los actores ingleses y los norteamericanos provenientes del Actors Studio. Se dice que un día se encontraron Dustin Hoffman y John Gielgud en un festival de cine y que el protagonista de *Tootsie*, valiéndose de su verbosidad habitual y declarando su admiración al viejo actor inglés, le comentó cómo se mimetizaba con los personajes de sus películas, tomando como ejemplo al Ratso de *Perdidos en la noche*. Apparently, Hoffman no paraba de hablar y de contarle diversos detalles (que vivió durante unos días con los marginales en la calle, que llevaba piedras en los zapatos, etcétera), según él necesarios para mostrar las particulares características del rengo Ratso. La respuesta de Gielgud, con su fina ironía británica, no se hizo esperar: "¿y por qué no actuó?", le replicó.

Hace algunos años, el director y escritor teatral Alberto Ure decidió adaptar *Noche de reyes* de Shakespeare en una

puesta para el Teatro General San Martín. Las expectativas eran las mejores pero ni Alfredo Alcón ni otros actores especializados en Shakespeare fueron elegidos por el director. Ure contó para esa adaptación tan especial y personal con los trabajos interpretativos de Gino Renni y Divina Gloria, entre otros. La puesta de Ure, como era de esperar, estuvo muy poco tiempo en cartel.

En la última entrega de los Oscar, Billy Crystal se refirió a la versión del *Hamlet* de Kenneth Branagh (una película de cuatro horas de duración que se estrenará en un par de meses), ironizando sobre la candidatura de la película en el rubro "adaptación cinematográfica" y dando a entender que el texto original es respetado minuciosamente en el film de Branagh.

Esos tres hechos, uno de ellos improbable, otro ajeno al cine y el último ocurrido en la anual fiesta industrial de Hollywood, son útiles para analizar *En busca de Ricardo III* de Al Pacino.

El debut como director de Pacino, más que una gran película, es un film inteligente. Como primer interrogante plantea el temor y la intimidación de los norteamericanos para adaptar Shakespeare frente al conocimiento, la experiencia y la sabiduría de los intérpretes y realizadores ingleses. Pacino inicia la búsqueda de Ricardo III por las calles, intentando popularizarlo y preguntándole a la gente sobre las obras del autor. En consecuencia, ya desde el comienzo de la película, se está ante un film donde se destacan el desconocimiento y la confusión de la gente. Shakespeare es popular pero nadie lo lee, parece decirnos Pacino en sus reportajes callejeros, filmados con una cámara en mano que recuerda los experimentos formales del *cinéma-vérité*. A partir de estos momentos, y de acuerdo con las decisiones estilísticas del realizador, surge otra clase de duda: ¿estamos ante un film que le falta el respeto al autor?

Ser fiel o traicionar a Shakespeare es una cuestión riesgosa. En principio, se exige una postura megalomaniaca frente a la adaptación. Tomemos cuatro ejemplos, de los más viejos hasta los más actuales. Laurence Olivier —y por extensión, toda la escuela actoral británica que culmina en Branagh—, adaptando respetuosamente las obras, jamás puede disimular sus orígenes teatrales y su escasa preocupación por elaborar un discurso cinematográfico. El *Ricardo III* de Olivier es un ejemplo de la utilización de una obra original al servicio de la egolatría del director: presuntuoso, confuso (más allá de la complejidad del texto), por momentos pedante debido a las características interpretativas del director y actor, al borde de la más elemental ilustración de la obra. Esa importancia de llamarse Laurence Olivier sería una de las razones fundamentales por las que durante muchos años se creyó que las adaptaciones de origen inglés eran más válidas que las que había realizado Orson Welles en *Macbeth* y *Otelo*. En ese enfrentamiento entre dos orígenes similares (el teatro) y dos posturas idénticas ante el cine (la megalomanía de ambos), las adaptaciones de Welles aparecen hoy como ejemplos de un cine moderno donde los textos están al servicio de las búsquedas formales del director y actor y nunca al revés, como en el caso de Olivier. Pero tampoco es necesario "empezar por Shakespeare y terminar siendo Orson Welles", ya que Akira Kurosawa, tomándose todas las libertades posibles, eligió cuatro o cinco ideas básicas de los textos para adaptar *Rey Lear* (en *Ran*) y *Macbeth* (en *Trono de sangre*), respetando solamente el espíritu de las obras. Pero no es



Al Pacino y Winona Ryder en *En busca de Ricardo III*

necesario ir tan atrás, ya que la reciente versión de *Ricardo III*, delirante propuesta de Richard Loncraine, parece haber sido concebida por un equipo técnico y unos intérpretes en estado de trance permanente.

La versión de Pacino, en cambio, oscila entre la admiración y el respeto, el clasicismo y la modernidad, la egolatría del director y los momentos de humor donde este se ríe de la obra y de los espectadores. Juega constantemente con el texto, discute con sus productores que entienden poco y nada de Shakespeare, decide utilizar actores norteamericanos para la puesta, entrevista a los más respetables intérpretes ingleses (los mismos Gielgud y Branagh son algunos de ellos) y elimina la complejidad del relato explicando los hechos anteriores a la obra para que esta sea más comprensible. De ese modo, populariza al autor sin traicionarlo por medio de un film inacabado, en gestación, que apela al didactismo en el mejor sentido del término y que se vale de experimentos formales (Ricardo III virado al rojo más intenso cuando sueña con su inminente muerte, en una escena que recuerda la estética pop del Ken Russell de los 70) donde se demuestra la megalomanía de Pacino. Por eso, *En busca de Ricardo III* se acerca a los interrogantes sin respuestas concretas de *Filmando Oteló*, el backstage de la película de Welles, en cuanto al intento de encontrar el espíritu de Shakespeare en un film que se está creando en ese momento.

Mezcla de documental y ficción, *En busca de Ricardo III* recurre al humor en los momentos más trascendentes de la obra. Por eso, entre otras razones, pienso que se trata de

una película inteligente. Frente a la seriedad que se nos impone al ver las versiones de Olivier y Welles y ante el estallido visual y frenético del film de Loncraine, *En busca de Ricardo III* juega con nuestro lugar de privilegiados y sabios espectadores por el solo hecho de estar viendo una película basada en Shakespeare. Sin faltarle el respeto en ningún momento —pese a que, seguramente, los eruditos y expertos sobre el autor se van a sentir molestos y maltratados—, el primer encuentro entre Ricardo III y Lady Anne (Winona Ryder) no se corresponde con la tradición. En el momento de mayor clímax, en medio del diálogo de ambos, Pacino irrumpe en la conversación y aparece en cámara gritando de forma desaforada a fin de eliminar la tensión de la escena. Son algunas de las libertades que Pacino se toma para provocar a los espectadores. Además, la película ratifica que las historias escritas por Shakespeare representan algunos de los momentos más perfectos y bellos de la literatura (y de la cultura) universal. Pero el respeto que sienten innumerables directores, actores e incluso fanáticos de las obras llamadas *clásicas* actúa, en muchos casos, de manera contraproducente.

Por eso, las tres anécdotas del comienzo tienen más de un parentesco con la primera película de Pacino. Entre el sarcasmo verbal de Gielgud en su diálogo con Hoffman, las libertades televisivas y bizarras tomadas en su momento por Ure y la ironía de Crystal en la entrega del Oscar, se concretan los propósitos de *En busca de Ricardo III*, una película concebida por un hombre de cine a quien intuyo como realizador de este único film. ■

Prohibido

Argentina, 1997, 109'

Dirección y guión: Andrés Di Tella

Producción: Secretaría de Cultura de la Nación

Producción ejecutiva: Patagonik Film Group

Investigación: Roberto Barandalla

Fotografía y cámara: Esteban Sapir

Montaje: Juan Carlos Macías

Música: Axel Krygier

Entrevistados: Norma Aleandro, Osvaldo Bayer, Beatriz Sarlo, Horacio Guarany, Mariano Grynberg, Eduardo Pavlovsky, Raúl Portal, Kive Staiff, Jacobo Timerman, Alberto Ure, Ricardo Piglia, Douglas Vinci y otros.

Noche y niebla

por Silvia Schwarzböck

En una primera visión, *Prohibido* no parece un documental polémico. Da la impresión de estar concebido desde un cierto consenso progresista y no desde una ideología particular, como si su punto de vista políticamente difuso respondiera en realidad a una mirada perpleja que, por ilustrada, no se agota en la pura condena moral. La imagen de la dictadura que refleja el film es la de un régimen fascista que nunca logró plena autonomía simbólica respecto de su origen castrense. De ahí que su única política cultural aparezca como la justificación obsesiva de su triunfo militar (previa demostración de que se había librado una guerra), para lo cual le bastaba con un eficaz aparato de propaganda que simplemente presentara la aniquilación del enemigo como el logro definitivo de la unidad nacional.

A primera vista, *Prohibido* no solo parece no atenerse al tema que analiza (la represión cultural entre 1976 y 1983), porque se expande en distintas direcciones, sino que tampoco parece presentar una tesis fuerte sobre él. Una segunda visión del film, en cambio, si bien no contradice totalmente la impresión que deja la primera, sirve para hallar una postura que nunca abandona la clandestinidad del subtexto. Revisando el material uno puede encontrarse con la novedad de que no hay en él ningún elemento que demuestre que la dictadura instaló una cultura sustitutiva de la anterior. La idea de que todo se mantuvo en su lugar salvo por el hecho de que se prohibió —como mínimo— a cuanta persona no fuera políticamente inofensiva —por ser peronista, trotskista, comunista, excesivamente

progresista o partidaria de la lucha armada— indica una línea de lectura que no puede ser acusada de ingenua, aunque lo parezca. Al no mostrar la sustitución de una cultura por otra, *Prohibido* deja traslucir una visión escéptica sobre la Argentina de la primera mitad de los 70: ¿hasta qué punto los intelectuales y artistas comprometidos habían logrado *izquierdizar* —por utilizar una categoría que engloba también al peronismo revolucionario— a los consumidores de cultura y, por extensión, a la clase media argentina? ¿Qué pasaría si uno llegara a la conclusión de que los medios gráficos, el cine, el teatro, la radio y la televisión se dedicaron a entretener y distraer al público con la misma indiferencia política antes, durante y después de la dictadura, con la honrosa excepción de aquellos (los prohibidos, exiliados o desaparecidos) que emprendieron allí proyectos a contramano de la corriente principal?

Tal vez la imagen más exacta de la cultura procesista sea la que se desprende de la anécdota relatada por Ricardo Piglia: los desfiles del día de la primavera en la calle Santa Fe siguieron siendo los mismos, con la clase media aplaudiendo un espectáculo banal, mientras alguien, a pocos metros, llamaba a su casa desde un teléfono público para saber si ya habían ido a buscarlo.

Pero Di Tella se propuso hacer un documental donde la medida para juzgar los comportamientos individuales durante la dictadura no sea el heroísmo. Esta decisión revela otro de los aspectos polémicos que *Prohibido* mantiene latentes: al igual que en *Montoneros, una historia*, aquí reaparece la pregunta por lo que significa colaborar con el enemigo en una dictadura (no porque se presuponga que hay un colaboracionismo justificable y otro injustificable, sino porque se sabe de antemano que todos los vínculos con el poder que se establecen en un contexto represivo son tan perversos como intranferibles). El caso de Kive Staiff está presentado como un dilema moral: ¿puede aceptarse que alguien justifique haber ocupado un cargo en una dictadura para evitar que en su lugar pongan a una persona absolutamente adscripta al régimen, que haría más daño del previsto por su sola necesidad? ¿Puede valorarse la conducta de quien ha evitado males mayores como una actitud de sacrificio personal? El de Raúl Portal es otro caso límite: ¿cuál es el mérito de reconocer la propia responsabilidad individual cuando previamente se ha dicho que todos fueron cómplices con su silencio y que eso permitió que los militares hayan podido llegar tan lejos como llegaron? Denunciar la complicidad indiferenciada del pueblo argentino —sobre todo, de la clase media no ilustrada— tiene apariencia progresista, pero en realidad termina siendo la coartada principal para exculpar al verdadero colaboracionismo. El testimonio de Portal, que reconoce su participación directa, pero se disculpa a sí mismo diciendo “soy uno de los tantos argentinos que por omisión permitieron lo que pasó”, contrasta con el de Beatriz Sarlo que, aun pudiendo condenar el silencio colectivo desde una posición legítima, trata de entenderlo dentro del contexto paranoico que instalan las dictaduras: una vez que el miedo se hace consciente, es inevitable que las relaciones sociales se deterioren (aunque al mismo tiempo se fortalezcan los vínculos entre personas afines). “¿Qué vecino no iba a cruzar de vereda cuando veía a otro que lo estaban buscando?”, reflexiona. Sarlo advierte correctamente que la culpa de estos comportamientos vergonzosos la tienen las dictaduras, que basan su dominación en el terror, antes que los individuos pusilánimes que nunca comprenderán por qué el único sentido de la vida está en arriesgarla. ■

Historia argentina

por Gustavo Noriega

Dos tendencias coinciden: un aparente renacer del documental en la Argentina y la necesidad de revisar el pasado reciente. La posibilidad está abierta a que el cine sea partícipe —junto con la literatura y el ensayo— de un debate que parece a contrapelo de los tiempos: la novedad de que lo que esté en la discusión sea nuestra historia y no solamente una histórica puesta en escena de casos judiciales por TV. El interés por lo acontecido en los últimos 30 años de política en nuestro país se refleja en ensayos, libros biográficos y memorias, testimonios y recuerdos que van generando un corpus menos espectacular pero más consistente que el más frívolo de la evitamanía. Los documentales vienen emergiendo después de una larga noche y cuentan con más posibilidades de ser exhibidos hoy que en otros momentos, aunque por ahora la curiosidad despertada no está a la par de lo que sucede con la producción bibliográfica. En *La larga agonía de la Argentina peronista*, el historiador Tulio Halperín Donghi describe con brillante agudeza y sorprendente poder de síntesis el fin de la relación que estableció la sociedad civil con el régimen militar que derrocó a Isabel Perón en 1976: “En el momento mismo en que renunció a ver el mundo con los ojos de sus captores, pudo descubrir todo lo que había tenido de siniestro la empresa política de la que había sido víctima; el terror, hasta entonces solo retenido en la memoria colectiva a través del esfuerzo por marginarlo de ella, ocupaba ahora el lugar central en esa memoria, que reconocía por él un crimen que no tenía derecho a olvidar”. La primera etapa descripta por Halperín Donghi, aquella en que la sociedad delega el terror absoluto en los militares y se desentiende del tema, basada en el silencio y en el ocultamiento, carece previsiblemente de todo tipo de producción documental. Luego del fracaso del Proceso, cuando el país se quita la venda que voluntariamente se había impuesto, la producción de evidencia histórica que testimonia el horror vivido es casi la actividad definitoria del momento. Toda esta producción, en realidad, no es más que variaciones en torno a un documento madre: el *Nunca más*, registro definitivo y que enuncia su objetivo desde el título mismo. No por coincidir en época y en alguna metodología todos los documentos cuentan con el mismo grado de apego por los

hechos. *La república perdida* (en sus dos partes) prefiere construir una mitología orientada a sustentar la apoteosis democrática alfonsinista (disimulando por ejemplo la aquiescencia de Balbín con la Junta Militar) mientras que un documental aparentemente deportivo como *Fútbol argentino* prefiere creer que Videla fue abucheado en la cancha de River en la final del mundial 78. Lo cierto es que el registro predominante en los albores de la democracia está básicamente interesado en documentar la pesadilla: el único enfoque ideológico es la decisión de hacer conocer cada asesinato, cada tortura, cada mentira, sin grandes distinciones ni esfuerzos analíticos. Es la época de la teoría de los dos demonios.

Luego de dos décadas del golpe, distancia temporal que los entendidos juzgan como ideal para comenzar a profundizar la reflexión, las exigencias para con la producción documental son mayores. Es la oportunidad para el análisis o para que aparezcan algunas voces nuevas, sacudiendo la monotonía del blanco y negro. *Cazadores de utopías*, la película de David Blaustein que testimonia la militancia en la izquierda peronista, incorpora las experiencias de la militancia intermedia, resistiéndose —con un tono melancólico que tiñe el recuerdo de sus mejores momentos— a ser reducidos simbólicamente a la oprobiosa figura de Firmenich.

Montoneros, una historia, del propio Di Tella, a través del relato de una ex militante, ponía en un nuevo lugar a los sobrevivientes de la ESMA, mostrando que el “por algo se lo habrán llevado” había sido reemplazado por el “por algo habrá sobrevivido”, extendiéndoles en el tiempo sus tormentos a las víctimas de la Marina.

Es en este contexto donde *Prohibido* parece una película de hace quince años. Basada principalmente en el relato de algunas víctimas de la censura de la época (y de algunas de las pocas personas que reconocen hoy haber estado del lado de los victimarios) y de un material de archivo la mayor parte de las veces excelente, carece de un punto de vista fuerte o alguna hipótesis de trabajo que exceda el mero horror o perplejidad ante las iniquidades de la época y la vertebre en una dirección definida. Así, los momentos más felices solo pueden coincidir con los hallazgos del material (el orgullo del censor Tato por su tarea o una meliflua declaración de admiración por parte de un periodista a Massera, entre otros) o con las habilidades de Di Tella como entrevistador (las apariciones de Timerman o la anécdota relatada por Norma Aleandro) pero no logran convertirse en una sensación duradera o que desemboque en una polémica de ideas. Por supuesto que, del mismo modo en que el agua toma la forma del recipiente que la contiene, uno puede idear un envase conceptual al que la película seguramente no desmentirá. Pero es justamente ese carácter amplio, meramente enumerador de espantos, el que marca su insuficiencia. Una decisión inteligente ha sido la de evitar el recurso fácil de señalar a aquellas personas que de alguna u otra manera llegaron a algún punto de convivencia con el régimen —salvo los casos más conspicuos como el de Neustadt o los cronistas de casa de gobierno, Aronín y Di Sandro—: un documental no puede ser el equivalente filmico de un fichero policial. Pero esto no fue reemplazado con la voluntad de expresar una tesis fuerte, una idea arriesgada.

El documental es un género peculiar con características no muy definidas: *Shoah* recibe el mismo nombre que cualquier capítulo de *La aventura del hombre*. En sus momentos felices se funde con la ficción o el ensayo; en los otros, con los noticieros. Así como *Montoneros* relataba una historia trágica manteniendo la tensión como la más lograda de las ficciones al tiempo que descubría el velo sobre uno de los costados más sombríos de una historia sombría, *Prohibido* se plantea ambiciones demasiado modestas para la época. ■

Anuncie en El Amante

© 322-7518

Dante's Peak. La furia de la montaña

(Dante's Peak)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Roger Donaldson. **Producción:** Gale Anne Hurd y Joseph M. Singer. **Guión:** Leslie Bohem. **Fotografía:** Andrzej Bartkowiak. **Música:** John Frizzell. **Montaje:** Howard Smith, Conrad Buff y Tina Hirsch. **Interpretes:** Linda Hamilton, Pierce Brosnan, Jamie Renée Smith, Jeremy Foley, Charles Hallahan.

Los primeros veinte minutos de *Dante's Peak* no parecen una secuela de *Twister*, sino más bien una fotocopia. Luego, el debate sobre si hay que dar la alarma o no, debido a los intereses económicos del pueblo, está calcado de *Tiburón*. Así se suceden las escenas en la primera parte del film. Pero no me enfurecí; al contrario, me sentía en la cima del mundo pues tenía toda la película bajo control. Pensaba en lo mucho que sabía de cine americano y con qué facilidad podía escribir en contra del film. Me tranquilizaba también la certeza de que mis compañeros de redacción no me iban a bombardear con chistes irónicos relacionados con mi gusto cinematográfico. Incluso imaginaba que ellos me iban a considerar un tipo más maduro (aunque mi gorra de *The Star Wars Trilogy: Special Edition* no ayudara a crear el marco adecuado). Y entonces, cuando la felicidad parecía absoluta, me descuidé; no sé cómo pero me distraje, y *Dante's Peak* empezó a gustarme. Es que la pareja protagonista formada por Pierce Brosnan y Linda Hamilton funciona de maravillas. El, ya en la cima de su carrera, confirma su carisma y ella no necesita a Cameron para desplegar su fuerte personalidad.

Básicamente la película pertenece al cine catástrofe (un volcán llamado Dante's Peak amenaza con convertir un pequeño pueblo en un infierno), género que se vio renovado y mejorado con *Twister*. Si algo había logrado el film de Jan De Bont era darles humanidad no solo a los personajes sino a toda la película. No había nada de sadismo ni morbosidad, a diferencia de la mayoría de los films catástrofe de los setenta. Lamentablemente, *Dante's Peak* retoma por momentos aquel estilo, y ese es el punto más flojo de la película. La falta de humanidad afecta por extensión al grupo de científicos (sacados de *Twister* y también de *Congo*), que están bien pero no son creíbles. Los efectos especiales son, paradójicamente, lo menos parecido a *Twister* que tiene la película; las numerosas maquetas y un estilo más bien a la antigua le otorgan al film otro punto a favor. Está claro que la película se sostiene casi exclusivamente por sus actores (sobre todo por Linda Hamilton) y que sin ellos probablemente hubiera sido un bodrio. De todas maneras, es mi obligación recordar que se trata de fórmulas repetidas muchas veces y que la misma pareja se podría haber lucido en una historia mejor escrita. En resumen: *Dante's Peak* es una película inútil a pesar de sus méritos. No es recomendable para personas que tienen pensado vivir menos de cien años. Pero a mí me gustó, y me tengo que hacer cargo de los chistes irónicos de mis compañeros. ■

Santiago García

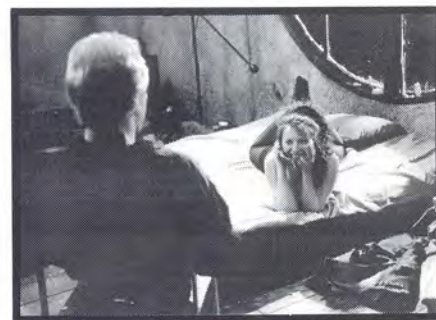


La virginidad de Freud

Suecia, 1991. **Dirección:** Susanne Bier. **Guión:** Marianne Goldman. **Fotografía:** Erik Zappon. **Música:** Johan Soderqvist. **Interpretes:** Gunilla Roor, Ghita Norby, Pelle Granditsk, Jessica Zanden, Philip Zanden, Pierre Frankel.

El hecho de que Ingmar Bergman fuera en otros tiempos un invitado permanente de la cartelera porteña permitió por una especie de efecto de arrastre que aquí se conocieran otros directores suecos como Vilgot Sjöman y Bo Widerberg. Pero retirado Bergman de la actividad, el cine de ese origen desapareció para siempre de nuestras pantallas como producto comercial de estreno. Por ello sorprende la aparición de esta película dirigida por la desconocida Susanne Bier, que además data de 1991. Un matrimonio judío que vive con su hija estudiante de psicología (ella es la "Freud" del título) se dispone a festejar los 60 años de la madre y para ello llegan sus otros dos hijos que residen en el extranjero. A la vez, la madre está esperando el resultado de unos estudios médicos que determinarán si tiene cáncer o no. Como no podía ser de otra manera, el film a partir de estos elementos argumentales y el esquematismo con que están definidos los personajes (padre anticuario que cuenta chistes judíos, hijo homosexual residente en Miami, hija que vive en Israel en crisis matrimonial) transita entre la comedia familiar de costumbres y el melodrama con enfermo terminal sin lograr establecer una adecuada síntesis entre ambos subgéneros. Si la película logra a pesar de todo algunos momentos de interés es por cierta fuerza en la caracterización del personaje de Freud, el único que se desarrolla dramáticamente, y por la solidez interpretativa de un grupo de actores que logran dotar de intensidad algunos pasajes de una película que en líneas generales no logra elevarse por sobre una discreta medianía. ■

Jorge García



Enemigo íntimo

(The Devil's Own)

EE.UU., 1997. Dirección: Alan J. Pakula. Producción: Lawrence Gordon y Robert F. Colesberry. Guión: David Aaron Cohen, Vincent Patrick y Kevin Jarre. Fotografía: Gordon Willis. Música: James Horner. Montaje: Tom Rolf y Dennis Virkley. Intérpretes: Harrison Ford, Brad Pitt, Treat Williams, Margaret Colin, Rubén Blades.

1. Harrison Ford hace de policía bueno en Nueva York. Estrella joven de moda hace de integrante del IRA y viaja encubierto a Nueva York. Por compartir origen irlandés va a vivir con la familia de Ford. Ford no sabe quién es realmente el joven.

2. El cine americano parece necesitar explicaciones para todo. Si alguien mata, por algo debe ser. Para el espectador no hay secretos. El joven actor de moda vio, cuando era un niño, cómo los ingleses mataban a su padre en mitad de la cena, al final de una escena en la que se mostraba la felicidad de la familia (¿si lo mataban en otro momento no había razones para que se hiciera miembro del IRA?).

3. La historia se divide en dos (en realidad en tres, pero les ahorro tiempo): un lado político y otro personal. La línea política es la ya habitual temerosa aproximación de gran parte del cine americano al mundo de las ideas. Largos debates sobre lo que está bien o mal: que si ustedes luchan por algo justo no deberían matar gente, que por otro lado así es el mundo, y... vió, es como en todo, hay gente buena y gente mala, que tiempo loco, hoy llueve y después sale el sol, etc. Digno de un programa político de televisión de los jueves a la noche. Palabras, palabras, palabras. Todo para que sepamos que el policía bueno de Nueva York (que disparó su arma dos veces en toda su larga carrera) es un poco más bueno que el joven miembro del IRA (traumado, como recordarán) y que los únicos verdaderos villanos son los ingleses. Esta pequeña venganza contra la madre patria (ustedes serán cultos pero nosotros somos democráticos, parece decir) es un buen escape para la corrección política, porque nadie imagina una marcha de ingleses en la puerta del cine reclamando por sus derechos. La otra historia es casi la misma pero el acento está puesto en la relación entre los personajes y Harrison Ford podría ser el padre del joven actor de moda. La ideología del film no cambia pero se vuelve más atractiva. El tono dramático de la película se impone siempre por encima de las pocas escenas de acción. Pero la obligación de sumar tonterías termina por arrebatarle a la historia su único interés. El último plano del film, con el barco girando y volviendo a puerto, es el gran final de una película que no fue, que quizá también hubiera sido reaccionaria y muy hablada pero que tenía mucho más para ofrecer. ■

Santiago García



Sobreviviendo a Picasso

(Surviving Picasso)

EE.UU., 1996. Dirección: James Ivory. Producción: Ismail Merchant y David L. Wolper. Guión: Ruth Praver Jhabvala. Fotografía: Tony Pierce-Roberts. Música: Richard Robbins. Montaje: Andrew Marcus. Intérpretes: Anthony Hopkins, Natascha McElhone, Julianne Moore, Joss Ackland, Peter Eyre, Diane Venora, Joan Plowright.

¿Se imaginan Amadeus sin música de Mozart? Algo de eso hay en *Sobreviviendo a Picasso*, una película que supuestamente trata de indagar en la personalidad del pintor malagueño sin que se vea uno solo de sus cuadros (los que aparecen como auténticos Picasso son trucos). Los realizadores no consiguieron los derechos para reproducir sus obras y, contra el sentido común que indicaría que el proyecto debería archivarse, lo filmaron igual.

Lo llamativo es el motivo por el cual no obtuvieron esos derechos. La película está basada en el libro *Picasso: Creator and Destroyer*, de Arianna Stassinopoulou. La intención original era hacerlo sobre las memorias de Françoise Gilot, una de sus amantes más pertinentes. Gilot rechazó el pedido (y el uso de los cuadros de Picasso) y los realizadores (hasta ese momento reputados como finisimos artistas) utilizaron nominalmente el libro de Stassinopoulou que cita libremente dichas memorias. En una vuelta de tuerca de la deshonestidad cinematográfica, toda la película está vertebrada por la voz en off de Gilot, aunque, para evitar juicios, su nombre no es mencionado. Es interesante que la única víctima que logró sobrevivir dignamente a su misoginia haya rechazado prestar toda colaboración.

Todas y cada una de las cosas que uno cuenta sobre la producción —incluyendo, por ejemplo, los gastos de catering— deben ser más interesantes que la película misma, una tediosa enumeración de monstruosidades cometidas por el pintor sin obra. Al final, la mujer escarnecida le da gracias a Picasso por ser como es (un soberano hijo de puta, aparentemente) y por haber desperdigado algunas migajas de su genio cerca de ella (lo hace en off mientras se ve su imagen a caballo en una lid torera, en una escena francamente ridícula. Otrosí digo: no es la única escena que se sumerge con entusiasmo en el ridículo).

Luego de alcanzar el punto más alto de su carrera con la excelente *Lo que queda del día*, el dúo Merchant-Ivory se dedicó a dos biografías históricas: la primera, *Jefferson in Paris*, nunca llegó a nuestro país y tiene fama de ser un bodrio incommensurable. Parece difícil que sea peor que *Sobreviviendo a Picasso*. ■

Gustavo Noriega



Quiero decirte que te amo

(French Kiss)

EE.UU., 1996. Dirección: Lawrence Kasdan. Producción: Tim Bevan, Eric Fellner, Meg Ryan y Kathryn F. Galan. Guión: Adam Brooks. Fotografía: Owen Roizman. Música: James Newton Howard. Montaje: Joe Hutshing. Intérpretes: Meg Ryan, Kevin Kline, Timothy Hutton, Jean Reno, François Cluzet, Susan Anbeh, Renee Humphrey.

French Kiss (me niego a utilizar ese título imbécil, repetido y totalmente desubicado, con que se decidió estrenarla) puede pasar por una comedia romántica más. Incluso podría decirse que no es de las mejores. Pero si bien la comedia es sumamente agradable, lo mejor que tiene la película es su lado romántico. Kate (Meg Ryan) recibe una llamada de su prometido desde París. Le dice que se enamoró de otra mujer y que piensa casarse con ella. A pesar de su pánico a volar, Kate viaja a París inmediatamente con la intención de recuperar a su amor. En el vuelo le toca de compañero Luc (Kevin Kline), un francés chanta a quien no podrá sacarse de encima. Luego de llegar, perderá el equipaje, el pasaporte y el dinero, y también su nacionalidad porque ni su país de origen (Estados Unidos) ni el país en donde estaba viviendo (Canadá) la aceptan como ciudadana. Parece que no le queda nada en el mundo y todos sus valores se derrumban estando en Francia. Al comienzo del film ella tiene una conversación con su futura ex cuñada, una adolescente rebelde que le explica que no cree en las posesiones y reniega de la vida planificada. Parece un diálogo más, pero resulta ser el verdadero centro de la película. Kate descubre el verdadero amor, y se juega entera en un gesto romántico: le da todos los ahorros de su vida a Luc para salvarle el pellejo, sin que este lo sepa, y se va. Abandona por amor esa vida planificada y previsible por la que luchaba al principio de la historia. Pero además de defender este romanticismo, *French Kiss* es una dura crítica a Estados Unidos, país que es definido como "de hipócritas puritanos", y para marcar la diferencia, el sexo tiene gran importancia en la historia.

Lawrence Kasdan, verdadero conocedor de los géneros, le otorga a la película un registro poco usual para los noventa, con un leve toque de comedia romántica clásica no solo en la puesta sino también en la fotografía. Esto permite dar un clima especial a las imágenes y hacer creíbles las situaciones. Los personajes secundarios —en especial, el imposible policía noble interpretado por Jean Reno— le aportan alegría y emoción a toda la historia. Ellos y la química descomunal de la talentosa pareja protagonista muestran que el amor es como en el cine norteamericano, pero que Norteamérica está muy lejos de respaldar esa idea. En esa crítica a la hipocresía y al amor como un bien material quizás esté la razón del fracaso del film de Kasdan en Estados Unidos. ■

Santiago García



Una nueva forma de percepción

Aturdidos por una tradición misógina que vive cómodamente instalada en buena parte de la sociedad argentina desde tiempos inmemoriales, iniciamos la serie de notas a escritores que hablan de cine con Piglia, Gusmán, Caparrós y Fogwill, cuatro varoncitos. Pensamos entonces que nuestra imagen de individuos de buena conciencia podía correr riesgos. Por eso entrevistamos a una mujer. Se llama Matilde Sánchez, tiene 38 años, dos novelas –La ingratitud (1990) y El Dock (1993)– y un libro con cuentos de viajes en proceso. También escribió los textos de un libro de fotos de Eva Perón de próxima aparición, ejerce el periodismo en Clarín y está casada con un cineasta, Christian Pauls. Y para colmo, ve mucho cine.

¿De dónde viene tu estrecha relación con el cine?

Bueno, hay cuestiones biográficas de por medio. Pero en realidad a mí me gusta muchísimo el cine. Tengo épocas de cinefilia total y otras en las que la postergo por falta de tiempo. Como escritora, siempre pienso en las cosas que el cine le dio a la literatura. Te doy un ejemplo: el cine le descubre al hombre el primer plano, y eso es tomado por la literatura. Pienso en un párrafo en el que Nabokov cuenta el recorrido de una lágrima por una mejilla como se contaría a través de un primer plano. El cine abre una sensibilidad, una forma de percepción, un nuevo campo neurológico. Esto ya está incorporado en nuestro lenguaje visual y en nuestras palabras. Los viajes también cambiaron en la literatura de manera impresionante después de la aparición del cine. No es que esto no existiera en la literatura, pero con el cine se acrecentó su uso. Y otra cuestión es el montaje. La aparición del cine abrió nuevas posibilidades de estructurar una narración. Se empezó a usar el fragmento. Estoy pensando, por ejemplo, en la narrativa de Marguerite Duras. Por otra parte, a mí me interesa mucho trabajar el tiempo en mi literatura como lo trabaja el cine. Y por momentos, el cine también me provee historias. La literatura de los últimos cuarenta años no es precisamente una

gran fábrica de historias. En cambio, el cine siempre da historias.

¿Y qué le da la literatura al cine?

Le dio una prehistoria, una forma de contar, cierta gramática. Por ejemplo, la gramática del héroe, la de la novela de aventuras. Es decir, le dio géneros. Pero el cine hace sus propios descubrimientos a partir de eso.

Hablemos de películas que te hayan gustado últimamente y de las que ya considerarás como inolvidables.

De las que vi hace poco, me gustaron *Trainspotting* y dos de Stephen Frears (*Esperando al bebé* y *El secreto de Mary Reilly*). *Secretos y mentiras* tiene cosas que me gustan mucho y otras, como la fiesta de la revelación, que no me gustaron nada. Yo veo muchas películas, pero también veo muchos fragmentos de películas, cosas que me fascinan de algunas. Por ejemplo, hay dos escenas que Anna Karina protagoniza en *Vivir su vida*, de Godard —la del baile en el bar y la de la charla con el filósofo— que me parecen extraordinarias. Por eso, las re veo cada dos por tres. Y siempre re veo las películas de Welles.

¿Qué es lo que más te interesa de Welles?

La estructura de la narración, cómo cuenta. La libertad, y a veces el delirio,

con que estructura las historias. También me fascina el uso que hace de la cámara.

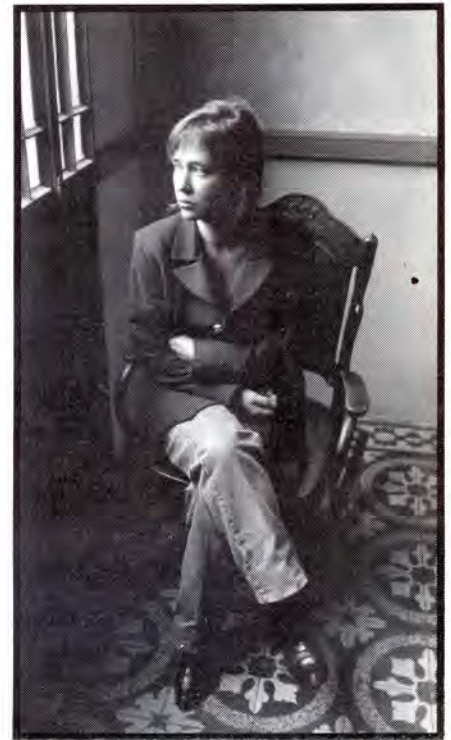
¿Vos tenés esa libertad en tu literatura?

¡Ojalá llegara a un pálido reflejo de esa maestría! Pero no es fácil. El de Welles es el cine de un hombre que está loco, de un megalómano con una mirada deforme de la realidad.

Ahora viene la parte más difícil. Hablemos del cine argentino.

Bueno, *Fin de fiesta*, de Leopoldo Torre Nilsson, me parece una de las mejores cinco películas de la historia del cine argentino. Y hace poco volví a ver *Tangos-El exilio de Gardel* y me pareció una buena película. Me parece que Solanas es un cineasta. A pesar de que hay cosas que me desagradan en su cine, creo que tiene un lenguaje propio. Y eso ya es mucho. También me gusta Favio. *El dependiente* es otra de las grandes películas del cine argentino. Y me gusta mucho Agresti. *Luba* es maravillosa, igual que *El acto en cuestión*. Hay un abismo entre cineastas como Agresti y Solanas y la mayor parte de sus colegas argentinos actuales. De Aristarain me gusta su modestia, su manera de limitarse, de ceñirse a contar bien algo.

A la hora de diagnosticar las causas de los desniveles más



pronunciados del cine argentino, los escritores no se ponen de acuerdo. O por lo menos, enfocan el problema desde diferentes ángulos. ¿Vos qué opinás?

Para mí, hay un fracaso inicial en el cine argentino: teniendo la literatura gauchesca, es lamentable que no haya existido un western argentino. Estados Unidos debe buena parte de su hegemonía cultural a Ford y a todos los subproductos que él generó, que en el peor de los casos son buenas películas. Y eso que ellos no tenían un western literario tan fuerte como nuestra literatura gauchesca. Si tengo que pensar en productos tan masivos como la Coca Cola en la industria de la cultura, me vienen a la cabeza inmediatamente el western y los dibujos animados. Nosotros tenemos unas historias épicas, políticas, llenas de identidad y de riqueza como las de la literatura gauchesca y nunca las aprovechamos.

Me pregunto si eso no pasará porque en la Argentina buena parte de los directores no son intelectuales o, directamente, porque ni siquiera son lectores mínimamente informados. Hay una idea muy instalada que postula que los cineastas se pueden hacer tirando cables y aprendiendo lo que ven en un rodaje.

No creo. Alguien les podría haber acercado esos textos que hubieran permitido desarrollar una veta muy propia, muy singular. El problema está en otro lado, porque tampoco hay un género de películas de viajes, cuando la Argentina es un país atravesado por viajes. Yo creo que es problemático que los directores quieran hacer siempre sus propios guiones, que es algo que se comprueba fallido. Hay gran cantidad de películas estropeadas por guiones insostenibles. Por otro lado, muchos de los que llegan a filmar no son artistas. En eso coincido con lo que vos decías antes sobre el background cultural de los cineastas.

¿A vos te interesa trabajar como guionista?

Lo pensé varias veces, pero no sé cómo me resultaría. Me gustaría probarlo. Colaboré en guiones no filmados de los que prefiero no hablar. Y también hubo una posibilidad de adaptar *El Dock*.

Y no se hizo, como no se hicieron muchas otras obras literarias que son mejores que unos cuantos guiones que se filmaron.

A mí me llama la atención que no se hayan filmado obras maravillosas de la literatura argentina, como por ejemplo *El entenado* o *La ocasión*, de Juan José Saer. Algunas cosas que pasan en el cine argentino son

inexplicables. Ahora todo el mundo brama por la *Evita* de Parker, pero nadie hizo ni siquiera un buen documental sobre ella, nadie hizo la gran historia de masas de los argentinos ni nada que se le parezca.

¿Qué te pareció la película de Desanzo?

Me pareció pobrísima. No tiene austeridad por concentración, sino una absoluta pobreza. ¿Se puede filmar la gran historia de masas de un país con planos medios? Es casi una telenovela. Yo estoy de acuerdo con Parker, creo que es un telefilm. Y tampoco me gustó el guión, me parece que está hecho con caricaturas. Por momentos me causó risa.

Pero da la impresión de que Desanzo y Feinmann no se plantearon contar la gran historia de masas de los argentinos, sino un fragmento de la vida de Evita.

Yo no digo que había que llenar la plaza, pero la de Eva es una historia de masas. Por otra parte, si el planteo era el que decís vos, me pareció fallido. Hubiera preferido un buen documental, que tampoco se hizo nunca. Algunas imágenes documentales están entre las más fuertes que conservo en mi memoria. ■

**Entrevista: Alejandro Lingenti
Foto: Alejandra López**



Este mes se cumplirán veinte años del secuestro, desaparición y muerte del crítico, periodista y cineasta Enrique Raab, cuyos artículos sobre cine, literatura, teatro, vida cotidiana y política engalanaron las páginas de las más prestigiosas revistas y diarios argentinos de hace tres décadas. En sus notas de Confirmado, Primera Plana y La Opinión hasta aquellas publicadas en la revista clandestina Nuevo Hombre, el agudo estilo de Raab es reconocible desde la primera línea. Una selección de sus textos provenientes de dos medios diferentes que aquí publicamos dan plena cuenta de ello. Acompañan la selección dos notas, una de las cuales pertenece a Máximo Eseverri, integrante de un grupo de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA que desde hace un año trabaja sobre la figura del escritor desaparecido. El fue quien nos acercó tan valioso

material, y tanto a él como al equipo que integra les estamos agradecidos. A su artículo, que ilustra y analiza la vida y el difícil contexto histórico en el que Raab desarrolló sus múltiples actividades, se le suma otro de Alejandro Ricagno sobre los textos de Raab, su relación con los medios donde escribió, la crítica de la época y la de la que nos toca. Rescatar hoy notas como las de Enrique Raab se convierte en algo más que un merecido y tardío homenaje: es ante todo un recordatorio de que alguna vez el periodismo cultural y la crítica en Argentina fueron algo más que un oficio en busca de novedades frívolas, vendedoras de escándalos y productos de diverso cuño, y sí un campo propicio para luchar contra la estupidez a fuerza de observación, verdadero compromiso, inteligencia, sutileza, y un corrosivo y a la vez amable sentido del humor. Su trágico destino también nos recuerda el precio que se puede pagar por

Ciudadano Raab

por Máximo Eseverri

Hace veinte años, un 16 de abril de 1977, dos personas compartían un hogar por última vez. En el departamento contiguo Ernesto Schóo se disponía a acostarse cuando escuchó un disparo de revólver. Eso era común en un edificio cercano al puerto, pero el olor a pólvora le indicó que la detonación había sido más cerca de lo acostumbrado. Hubo silencio. Desde un lugar incierto, un altavoz ordenó apagar las luces y cerrar puertas y ventanas. Se escucharon más tiros, luego ladridos de perros y luego nada.

A la mañana siguiente Schóo descubrió con horror, con amargura y con algo de comprobación que esa noche le había tocado a su íntimo amigo, vecino y colega Enrique Raab. El padre del detenido lloró ante una puerta con su picaporte destruido que, entreabierta, dejaba ver el desorden del departamento. Su llanto alcanzaba dos generaciones de inefable persecución: era un hombre que había huido en Viena de la garra nazi para que cuatro décadas más tarde el destino le cobrara la osadía con la vida de su hijo. El mal no tiene patria.

Al principio extraña a entrevistados y entrevistadores por qué Raab no ha sido recordado. Luego de profundizar solo un poco, ya no extraña más: Raab era un personaje incómodo, una piedra en el zapato de un momento histórico mesiánico, polarizado, sin humor ni consideraciones. Los que con él militaban venían de la facultad, del catolicismo, del peronismo; él venía de Viena, del Colón, del cineclub. Dentro de un ambiente político nacionalista, homofóbico y

reivindicador de la cultura de las bases, Raab era un extranjero homosexual amante de la cultura culta. Y, encima, no era peronista.

Su carrera periodística se inició en la revista *Primera Plana* con una oportuna nota sobre Palito Ortega y la Nueva Ola. Pronto fue identificado como un alfil del periodismo-Timerman. Luego de una imposible asociación con Bernardo Neustadt en la primera revista de este (el semanario *Todo*, donde Raab duró tres números), volvió con Timerman para colaborar en *Confirmado*. Luego llegará la revista de economía *Análisis*, refugio laboral de muchos periodistas en el crudo invierno político de fines de los 60. Raab llegó a la labor periodística desde el cine. Pero en sus textos se ve que nunca dejó ese primer lugar. Fue un crítico de artes, espectáculos y costumbres, con el peso que semejante tarea tenía entonces. Su lugar ético y estético era claramente viscontiano, y eso no solo en sus notas cinematográficas. El concepto de fondo y forma del director italiano atraviesa su estilo y su mensaje. Lo popular no populista es una constante en su obra.

Sus notas periodísticas no son un diálogo sobre la gente, sino con la gente. Su escritura no demuestra: muestra mucho, muestra bien, y deja el resto al lector. Como Puig, Raab es un escritor que permite que "hablen las voces". Su estilo podía ser incisivo sin necesidad de amarillismo, o divertido sin caer en frivolidades. Su cinefilia (y su cine) buscaba a Visconti o a Pasolini, y a la inevitable llama de rebeldía que se esconde en las rendijas de los guiones hollywoodenses, en

una época y en un ambiente donde esa misma llama se buscaba en el cine explícito de Solanas o de Gleyzer. Raab fue muchas personas y no fue ninguna: veinte años después sus íntimos se sorprenden de sus otras amistades, sus contactos y sus decisiones. A más de uno hoy le resulta increíble que aquel judío vienés amante de la ópera, cineasta y cinéfilo, políglota y colaborador de las publicaciones más importantes de la época fuera también un militante, un luchador, un fugitivo y finalmente un muerto. Todo ese sector de la cultura de Buenos Aires, que en los 50 y 60 luchaba por la construcción de un espacio y que hoy defiende con uñas y dientes los resabios de una gloria que nunca fue del todo, recuerda la desaparición de Enrique como “una tragedia inesperada”: como un fenómeno natural, como un accidente automovilístico. El resto (aquellos que no se sorprendieron) recibió la noticia primero con el temor de la inminencia, luego con la profunda admiración hacia el héroe secreto: la mejor prueba de su silencio en la tortura es la vida de los que estuvieron con él en el ojo de la tormenta y hoy lo recuerdan como muy pocos pueden hacerlo. Aquí se trata de escribir de cine y de cineastas. Raab amó lo primero y fue lo segundo, más allá de su mínima filmografía.

Su ópera prima y su realización póstuma fue *José*, cortometraje en 35 mm ganador del primer premio del concurso anual del Instituto de Cinematografía en 1962. La fotografía fue de Carlos Orgambide; y Ricardo Halac, su guionista siempre, también fue premiado por el script. El proyecto total era una iniciativa de Antonio Ripoll subvencionada por el Instituto y consistía en una trilogía de cortos. Dos de ellos serían el debut cinematográfico de Salvador Sammaritano y Enrique Raab. Solo *José* fue realizado. El protagonista, Zelmor Gueñol, es un anciano jugador de bochas que trata de activar la apática vida social y cultural de su barrio con tenacidad, pero con el más espantoso fracaso como resultado. El “primer corto” era el machete para introducirse en la selva cinematográfica vernácula. Raab fue cauto. Realizó un producto fácilmente premiable, con cuyo premio pensaba realizar un largo. Invirtió todo el año siguiente en redactar el guión junto con Halac. El libro quedó completo pero sin realizar: Raab debió partir a París como corresponsal de *Confirmado*.

Por esos días, la revista *Tiempo de Cine* lo presentó como miembro de “una nueva generación de cineastas”, junto a Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y su propio productor y montajista Antonio Ripoll. En esa misma revista Raab publicó un extenso reportaje a Fernando Ayala, realizado junto a Sammaritano. Allí se señala la diferencia de los cineastas “de set” y “de cineclub”. El Ayala de entonces y el mismo Raab pertenecían al segundo grupo. Ambos eran integrantes del círculo de personas allegadas a Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson, un dúo que se demostró capaz de superar esa dicotomía set/cineclub. Los entrevistados lo recuerdan en las reuniones periódicas en la casa de la pareja. Raab participó en el rodaje de *Fin de fiesta*, con Lautaro Murúa, en calidad de “colaborador”; como ya lo había hecho en el cortometraje *Fiesta* de Ricardo Luna.

Personas como Raab o como Víctor Iturralde se especializaban (por lucidez, por necesidad o por ambas cosas, imposible determinarlo) en atacar esas dicotomías hoy tan ridículas, tan olvidadas. Sammaritano habla de ambos como dos personas que ejercían su cinefilia por encima de la polémica *Gente de Cine-Núcleo*, discusión que hoy ni siquiera sus protagonistas tienen interés en

recordar. *Gente de Cine* funcionaba en trasnoche, lo que primero fue una novedad y luego uno de los factores de su caída. Su agonía fue prolongada y su muerte ignota, atrincherado en una pequeña sala de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, donde proyectaban deliciosas excentricidades. *Núcleo*, que nació como una escisión de *Gente*, funcionó en horario vespertino captando un sector de público inexplorado hasta entonces. La cinematografía rusa y el cine de izquierda tuvieron allí su lugar. La apuesta era moderna y novedosa, y funcionó: la tendencia no excluyente se impuso con el tiempo. Para algunos fue especulación. Para muchos era un espacio necesario. Porque para ellos mirar cine era algo importante. La jornada comenzaba temprano en las proyecciones de prensa. Con la caída del sol acudían a las salas públicas y de inmediato al cineclub, que funcionaba en trasnoche. Y la cosa no terminaba allí: luego llegaba la tras-trasnoche para terminar hacia las cuatro o cinco de la mañana, a tiempo para unas horas de sueño antes de la próxima función de prensa. Todo merecía ser visto: cortos de ignotos festivales centroeuropeos, películas filipinas sin subtítular, dos versiones de una misma película o una filmación de un socio de cuando Vittorio de Sica se hizo un rato en su visita a la Argentina para conocerlos. Raab debió ser operado de una hernia causada en una gloriosa sala de entonces (que hoy es una cochera) por subir un largometraje de 35 mm cuatro pisos por escalera.

El gran crítico Roland (Rolando Fustiñana), los realizadores León Klimovsky y Elías Lapzeson, la segunda camada de los Jurado, Ernesto Schóo, Jorge Miguel Couselo, Carlos Burone o Nicolás Mancera y finalmente Federico Sperber, Jorge Andrés y Enrique Raab. Todos ellos fueron *Gente de Cine*, el primer cineclub de Argentina, que tuvo su auge durante los 40-50, que Raab llegó a presidir y que para principios de los 60 vivía el principio del fin.

Bajo el rótulo *Cuadernos de Gente de Cine* Raab publicó un ejemplar producido y editado íntegramente por él sobre Luchino Visconti. A Raab le interesaba más el Luchino-hombre que el Luchino-cineasta (“Al cine me ha llevado sobre todo el empeño por contar historias de hombres vivos, de hombres vivos entre las cosas, nunca las cosas mismas”, dice Visconti en unas líneas seleccionadas al comienzo del fascículo). Las “notas para una biografía” hablan de sus films, pero también de sus proyectos filmicos no realizados (como la vida de Nijinski) y sus puestas en escena para teatro (obras de Dostoievski, Goldoni, Hemingway), ópera (*La traviata* o *Falstaff*, de Verdi) y ballet (*Mario y el mago*, de Thomas Mann).

Raab confesó a su amiga Paulina Fernández Jurado —con quien escribió la adaptación cinematográfica de *Los gauchos judíos* de Gerchunoff— que su verdadera vocación era el cine y no el periodismo. Tal afirmación (o, acaso, tal recuerdo) debería ser contextualizada en una época: ayer como hoy la producción audiovisual era espantosamente grande y desaparece, solo han cambiado el soporte y las circunstancias (hoy la producción dislocada se ha institucionalizado en las escuelas de cine. Por \$ 200 mensuales usted puede formar parte de la fiesta). Y casi todos recibieron premios, incluso Paulina.

En 1969 Ricardo Constantino ofreció a Raab el intervalo de las óperas transmitidas por Radio Municipal desde el Colón. Allí discutía sobre clásicos y estrenos del cine y de las artes con el crítico Enrique Pezzoni. Municipal era casi una radio underground, se manejaba con una libertad inusitada para un gobierno militar. Esa fiesta radial terminó con la llegada al poder de Perón en 1973. Su consagración periodística como redactor del diario *La*

Opinión coincidió con la intensificación de su acción sindical y las primeras amenazas de los grupos de ultraderecha. Sus notas sobre los elementos fascistas en la dirección de Municipal o sus corresponsalías desde Cuba terminaron de ubicarlo en las agendas de una represión que ya estaba en marcha.

A esta época corresponde una nota emocionada por la realización final de *Los gauchos judíos* por Juan José Jusid y su acercamiento a funciones en domicilios privados o en los laboratorios Alex, donde podían verse films como *La familia reunida espera la llegada de Halloween*. Raab había preparado una función de *La terra trema* de Visconti, película de la que conservaba una copia del guión. Todo se vino abajo antes de que nada pudiera concretarse.

Por entonces Raab era jefe de redacción de la revista *Nuevo Hombre* en su última época, que duró hasta una semana antes del golpe del 76. En medio de artículos sobre López Rega, el Rodrigazo o la convulsión sindical aparecen un repaso del cine de Werner Herzog, una investigación sobre road movies a partir de *Easy Rider*, una polémica sobre *Tommy* de Russel o un análisis sociológico de *Infierno en la torre*. Las notas no están firmadas, pero la pluma de Raab es inconfundible. No se trata simplemente de un gentleman erudito rodeado de tercetos revolucionarios: la libertad de aquella redacción permitió a Raab desarrollar lo más inflamado que en él había. Lejos de ser un simple crítico colaborador, participaba en la discusión y edición de casi todas las notas, y en muchas ocasiones la nota de tapa, política, sindical o económica, era redactada por él mismo. Gracias a una pluralidad buscada a medias, *Nuevo Hombre* en general y Enrique Raab en particular podían ejercer la crítica desde el análisis y no desde el panfleto.

La publicación era por completo clandestina, su staff se reunía durante las noches de los fines de semana en la redacción de una revista de construcción. La imprenta era contratada por terceros y las fotos eran secuestradas inadvertidamente de diferentes diarios de Capital. Los participantes llegaban y partían de a dos o de a tres con diferencias de treinta minutos cuidando colocar los papeles en la misma posición en que los habían encontrado para evitar toda sospecha.

Cuando el golpe fue inminente la revista se disolvió. Con la radicalización del aparato represivo y el resquebrajamiento de las organizaciones, Raab quedó al descubierto. Dormía en los domicilios donde estuviera protegido, que eran cada vez menos. Su último proyecto fue una revista, la primera dirigida por él. Llegó a realizar el número cero, hoy inhallable, de una publicación que se llamó *El Ciudadano*. A las amenazas telefónicas les sucedieron ataques contra su domicilio, a ellos las advertencias de amigos y parientes y los ruegos de que partiera hacia París cuanto antes. Enrique replicaba: "Si me voy sé que no voy a volver. Además, si me quedo, ¿qué me puede pasar? ¿Que me torturen? ¿Que me maten?"

Raab fue detenido junto a su pareja, liberada días después. Deberá llegar la democracia para que se sepa que Enrique fue retenido en la Escuela de Mecánica de la Armada y que bajo los efectos del pentotal fue arrojado de un viejo Fokker sobre el Río de la Plata.

En el ambiente cultural nacional su obra no es deificable y, para algunos, ni siquiera legible. Igualmente, dentro de la ESMA, tampoco cuadró como "recuperable". Su vida y su obra hicieron que (por suerte o por desgracia) no pueda ser reivindicado como tantos otros. Fue mucho más que un "hombre bueno", fue un hombre que hizo el bien. Fue más que un héroe, fue un hombre que hizo lo heroico: dio su vida por los que amaba. ■



Dibujo de Hermenegildo Sábat publicado en *La Opinión*

La raabiosa elegancia

por Alejandro Ricagno

Descubrir los textos de Enrique Raab tiene mucho de sorpresivo placer y algo de amargura. El placer surge al encontrarse con unos textos ejemplares de una mordacidad e inteligencia que en raras y contadísimas excepciones hallamos en el periodismo cultural y en la crítica actual, incluso en aquella que pregonaba cierto sesgo de progresismo. La amargura nace por las mismas razones y por el absoluto silencio en que se mantuvo a esa escritura y a la memoria de la persona detrás de ella durante más de dos décadas dentro del ámbito cultural vernáculo. Es cierto que los frutos del periodismo —y los de la crítica sobre todo— envejecen rápido y se pierden en las hemerotecas de las instituciones y en el recuerdo de los lectores. El caso de Raab no es el único aunque tiene características particulares que lo hacen paradigmático.

Enrique Raab nace al periodismo escrito principalmente a través de la crítica cultural y de la crónica en una época de formación y ebullición de nuevas tendencias en ese campo, en la que la figura del periodista tiene una mayor participación en la nota, siendo a la vez observador activo del hecho descrito. Es la época de oro de las columnas de firma y opinión —y no solamente en las secciones habitualmente destinadas a la editorialización o una disciplina específica— tanto en las revistas como en los diarios y revistas estrella de aquellos años. En proyectos ambiciosos y en cierto aspecto modélicos de la prensa escrita argentina de las tumultuosas décadas del 60 y 70, como fueron los de *Primera Plana* o *La Opinión*, periodismo y literatura acentuaron su siempre difícil e irresuelto matrimonio, acorde, entonces, a los constantes cambios políticos y al clima social imperante, por cierto poco proclive a la reflexión profunda. Ese signo de aquellos tiempos se perpetúa por diversas pero muy distintas razones hasta hoy. No es el rasgo participativo la marca personal que hace de Raab un gran escritor a secas, más allá de la crítica y el periodismo cultural. Raab fue ante todo un estilo: una forma singular de *estar allí*, un agudo espíritu de observación y análisis que pudo unir una fuerte apuesta ideológica con una formidable capacidad de escuchar y transmitir con precisión un clima, una situación que su voz descubre a partir de un pequeño detalle revelador. Ese acorde de lo sugerido entre líneas resuena en muchas de sus crónicas y reportajes, al lado de la opinión breve y eficaz, generalmente puntuada con corrosiva ironía, como un silencio que resalta las notas finales de un fraseo musical. La escritura de sus crónicas, tanto las culturales como las político-sindicales, es una escritura dramática, la creación de una pequeña escena que proviene en línea directa de su gran conocimiento y amor por el teatro y por el cine. Como buen escritor que era, tanto en sus críticas como en sus crónicas, Raab nos atrapa con la combinación justa de inteligencia, información, humor y originalidad. Si tuviéramos que vincularlo con algún escritor contemporáneo, el nombre que surge inevitablemente es el de Manuel Puig. El Raab cronista está atento a las voces de las pequeñas gentes, centro y eje de su escritura, como sucede en las novelas de Puig. A aquellas Raab le suma su propia voz, en la medida necesaria para desplegar sus observaciones amables, sutiles o levemente irónicas.

Como el autor de *Boquitas pintadas*, en varios de los retratos de personalidades del cine o el teatro argentino —algunos de cuyos fragmentos aquí se publican— se deja entrever un profundo respeto, amor y hasta cierta nostalgia viscontiana por el pasado irre recuperable de aquellas figuras que marcaron las décadas de oro del cine argentino del 40 y 50. Un cine que para las pautas en boga durante los años 70 se consideraba poco menos que retrógrado. En estas notas (aparecidas en su mayoría en *La Opinión*), Raab se vale sin exhibicionismo de su vasta formación cultural para encontrar en sus retratados categorías artísticas tan inéditas como justas. Así es como una ceja de Tita Merello se transforma en un signo expresivo del teatro Kabuki, el universo de las comedias de Juan Carlos Thorry se encierra dentro de una mónada de Leibniz, una mediocre película de Porcel lo hace rescatar al comediante por lo que representa para las clases populares, lejos de toda demagogia y dentro de un marco de preciso análisis social, no exento de cariño. Lo que conmueve profundamente de la escritura raabiana es esa pertenencia a dos mundos que logra unir sin el menor atisbo de costura de urgencia. Si embandera su escritura lo hace con humor y con estilo. No olvida jamás que la contundencia del mensaje está en las modulaciones de la voz antes que en el grito. Como casi todos los intelectuales de ese período, el Raab crítico adscribe paulatinamente a un análisis cinematográfico fuertemente atravesado por el discurso ideológico de la época, atento a su función dentro del cambio social. Pero incluso cuando ejerce una prosa furiosamente combativa como la que despliega en sus artículos en la revista semiclandestina *Nuevo Hombre*, no se contenta con una lista de consignas al uso, sino que por el contrario realiza una profunda reflexión sobre el material que analiza. Sus elecciones estéticas son, además de polémicas, atípicas para un medio de barricada como *Nuevo Hombre*. Aun desde una postura fuertemente contenidista no elige para sus comentarios obras abiertamente militantes. Por el contrario, el análisis sociológico-crítico —de cierto corte gramsciano— lo ejercita sobre films descartados como pasatiempos intrascendentes por la crítica oficial. Así, el rescate de un mainstream como *Infierno en la torre* (al que prefiere sobre *El padrino II*) le permite una serie de reflexiones agudas sobre el capitalismo y un arreglo de cuentas con la crítica oficial del diario *La Opinión*, representada por Carlos Burone; *El gordo de América* es un punto de partida para hablar sobre el imaginario de la clase media argentina; un lúcido y demoledor desmenuzamiento de *Tommy* de Ken Russell no le impide recomendarla a los jóvenes como un film con el cual disentir, discutir y disfrutar al mismo tiempo; un comentario elogioso de *Aguirre, la ira de Dios* se abre con un ataque a las recetas de manual de la cinematografía soviética de corte estalinista y a las categorías críticas de Georges Sadoul. Estos ejemplos nos muestran a las claras que Raab, en esta última etapa de abierta militancia, ejercía una mirada infrecuente y personal sobre la cultura en un tiempo que no tenía paciencia para los matices. Poco importa entonces que algunas apreciaciones puedan parecer disparatadas, extremas o hasta ingenuas lejos del contexto en el que fueron escritas, como la utilización de la palabra “yanqui” cada vez que nombra al cine americano. Si la prosa se vuelve doblemente rabiosa y coyuntural en ocasiones, no lo hace por una postura a la moda o para travestirse como un héroe épica mente romántico, como muchos protagonistas de aquella contradictoria y apasionada Argentina de los 70. A través de su escritura y del placer que ella ocasiona, se puede comprobar que Enrique Raab estaba profundamente convencido del rol social que el intelectual debía desempeñar en tiempos difíciles. Sin olvidar el contexto amplio e intrincado, urgente y trágico de aquellos años, Raab seguía atendiendo al detalle inadvertido. Ello implicaba desarrollar un pensamiento personal, que cuestionara incluso aquel que fácilmente zanjaba discusiones complejas —no solo en el campo cultural— como sucedía dentro de la izquierda. Sostenerlo con rabiosa elegancia hasta las últimas consecuencias fue el gesto ético que por sobre todo se transparenta en su brillante literatura. ■

Tristes tópicos

México-Argentina El papel de los intelectuales

...Mil doscientos intelectuales y artistas argentinos fueron agasajados esa noche por el presidente de México: si en la convocatoria hubo heterogeneidad, la culpa la tuvo no el protocolo sino ciertas imprecisiones lingüísticas que cobijan bajo un mismo denominador —el de artistas— al escritor Juan Rulfo y al locutor Roberto Galán. Solo que cuesta un esfuerzo tremendo imaginarse a Galán escribiendo siquiera una página de *Pedro Páramo* y también, seamos sinceros, a Juan Rulfo casando gente por un canal de televisión. Sin embargo ambos, según la terminología corriente, son artistas. ¿De dónde nacerá esta confusión?

Se dirá que no hubo uniformidad intelectual en la concurrencia. Mentira: pasada la medianoche, al terminar su largo discurso de sobremesa, Echeverría lanzó a sus huéspedes una invitación genérica para viajar a México. “Organícense —pidió—; ya veremos la manera de que este hermoso grupo de intelectuales, de artistas, de sabios pueda conocer nuestro país”.

Allí se terminaron las discrepancias: de todas las mesas, como empujados por un resorte, se levantaron artistas, intelectuales, locutores, animadores, escritores, diseñadores, actrices retiradas y en actividad. Como un bloque coherente y masivo avanzaron hacia la gran mesa presidencial debajo de las banderas cruzadas mexicana y argentina. En su avance incontenible volcaron vasos, desparramaron los restos del frappé avec des fraises, destruyeron los centros de mesa elaborados con claveles multicolores. Por arte de magia, la exhortación de Echeverría había producido lo que en sociología se llama un movimiento de masas. “Las masas —dice Engels— avanzan según sus intereses de clase y a la conquista de un objetivo común.”

Quizá no haya habido, el viernes 18, muchos intereses de clase compartidos en el comedor del Plaza Hotel. Sí hubo —al conjuro de la palabra viaje pronunciada por el licenciado Echeverría— un claro, vehemente, casi histérico objetivo común.

(*La Opinión*, “Testimonios”, suplemento de cultura, domingo 28 de julio de 1974)

¿Pelo o peluca? Con *Tommy* el cineasta británico Ken Russell seduce pero no convence

...Que la espléndida música de *The Who* sea un elemento capaz de camuflar tanta confusión expositiva no es un elemento nuevo en la producción de Russell; desde siempre, este cineasta de medio pelo y técnica deslumbrante tuvo la habilidad de exponer sus propias confusiones con un lenguaje en el que la velocidad de la exposición, su ritmo, su *swing* —como dirían sus cómplices— ocultaba dialécticamente la endeblez de su crítica.

Porque en *Tommy* hay una crítica a la horripilancia de la sociedad de consumo, pero el film no logra reflejar esa horripilancia más que sumando, con elegancia y buen gusto, todas esas horripilancias y producir así una horripilancia *consciente*. A fines de la década del 60, esa forma de crítica artística se tradujo en la reivindicación de lo que en arte se llama el *kitsch*.

(*Nuevo Hombre*)

La grandeza de Tita Merello se nutre con las contradicciones que tapan su soledad

Ha cumplido 70 años una gran figura del espectáculo porteño

...Y Tita ya está en lo suyo. Soberbia y modestia se apolotonan en una misma oración, a veces en una misma frase. A través del tubo, Corbata se ha llamado a un extraño silencio, quizá porque entiende que su ama ha cobrado el fuego necesario, que ya no precisa interferir. “Sí, me han dicho muchas veces lo que usted me está diciendo. Que yo podría haber llegado a ser una Katina Paxinou, una Magnani... Sin embargo, siempre interpreté a mujeres del pueblo, a mujeres porteñas. Y me honro de ello. ¿Quiere que le diga una cosa? Me parece que todo ser humano que nace tiene su propio casillero. (Maravillosa Tita, capaz de olvidarse de repente de toda la moralina santurrona y espetarle a uno, así como así, una verdad simple, luminosa,

popular). Y mi casillero, eso lo comprendí hace muchos años, está en la pausa, en los silencios capaces de transmitir el sufrimiento de la mujer porteña. Por eso, nunca me arribé a Shakespeare, ni a Esquilo... No sé si hubiera podido hacerlo... Sí sé que ese no era mi casillero". Mientras Tita sigue hablando reaparece una imagen inolvidable. Está inserta, aunque eso no importa, en una de sus películas más flojas. Ahí, en *La morocha* ella es una mujer de la vida, redimida por su amor hacia un pianista joven y romántico que era —tampoco importa— Alfredo Alcón. Al final, en una de esas escenas absurdas y totalmente irreales del cine de Amadori, Tita lo ve tocando Chopin en una lujosa sala de concierto, decide que su amor solo será un lastre para él, un hombre que aspira a otra posición social y se va, enfundada en un impermeable blanco que podría haber sido de Michèle Morgan, hacia una vaga Costanera cubierta de las brumas impecables de Argentina Sono Film. No mira para atrás: su boca, que sí parece un buzón, se tuerce en un rictus sufrido e inolvidable, en una renuncia que es, al mismo tiempo, la conquista definitiva de una magnífica soledad.

(*La Opinión*, domingo 13 de octubre de 1974)

Reacción sociológica provinciana ante un fenómeno mundial

Un vistazo al snobismo y al prejuicio de la población cordobesa

...Algunas diferencias anotadas entre los comportamientos del público en una función del cine Opera, de la calle Corrientes en Buenos Aires, y el Gran Mayo, de la calle 25 de Mayo en Córdoba. En Buenos Aires, la proyección se inicia en un ambiente tenso, curioso, una suerte de *vamos a ver qué pasa con esto*. Luego, avanzado el film, cuando el padre Karras y el Gran Exorcista jadean su ritual, la tensión se distiende, las mandíbulas aflojan su crispación y surgen las primeras carcajadas. El consenso final, probablemente injusto, absolutamente maniqueo como todos los juicios de valor formulados por porteños, condena a *El exorcista* a un ridículo total y seguramente inmerecido: la soberbia de Buenos Aires se manifiesta también en no haber sentido miedo frente a algo que, según se dice, atemorizó a millones de norteamericanos. Orgullo metropolitano que necesita afianzar su inseguridad esencial confrontándose con otras metrópolis: si Nueva York y Londres sintieron miedo, en Buenos Aires —¡tomá!— no pasó ni medio.

Córdoba. *El exorcista* comienza a las 4 de la tarde. Público compuesto por estudiantes, pero también algunos sectores obreros que ya han cumplido por la mañana su turno de fábrica y esperan ahora en el hall con sus novias o mujeres un poco azorados por este viaje a territorio desconocido. Hay también una cierta cantidad de *lumpen*-transeúntes, de esos que en Buenos Aires vegetan por Lavalle y que en Córdoba invaden a la siesta, como se dice por ahí, la Zona Peatonal. Por la pantalla pasa una tanda interminable de variedades: cortos de Movietone sobre la cría de conejos en Omaha, sobre la historia del canal de Suez, sobre los secretos de la cosmética femenina. En Córdoba, se ve, los exhibidores no están demasiado obsesionados con el número de vueltas que una película tiene por día; allí un estreno no tiene más de cuatro pasadas; en Buenos Aires suele alcanzar las seis. Comienza *El exorcista*: la gural

melopea árabe, los minaretes y los desiertos del norte del Irak preludian la transformación de la niña; en la oscuridad del cine se oyen vociferados algunos "¡Uy maamaaa!", enfrentados con tímidos chistidos. "¡Mirá cómo tiemblo...!", llega desde la platea, al fondo, mientras las manos demasiado trémulas de Max von Sydow acarician la reliquia indescifrable. Pataleos, chiflidos y una última exhortación: "¡Dejá ver la película, varón!" Y la respuesta: "¡No, si vua a estar acá para hacerme exorcizar...!" Pero luego, a medida que Reagan va acumulando sobre su cuerpo pústulas, excrecencias y vómitos, a medida que la ceremonia del exorcismo deja exhaustos al padre Karras y al padre Merrill, ya ha cedido el humor patotero del comienzo: un extraño silencio, una especie de congoja planea sobre la sala. A la salida, casi no hay comentarios. Dispersándose lentamente por la Peatonal nadie atina a decir nada. Córdoba, se ve, no siente la necesidad de competir en sofisticación con Nueva York o París. Su reacción frente a este fenómeno de masas llamado *El exorcista* es menos snob, menos prevenida, menos prejuiciosa que el premeditado rechazo de Buenos Aires. No se trata de una reacción más provinciana. Se trata, simplemente, de una reacción más justa.

(*La Opinión*, domingo 20 de octubre de 1974)

Juan Carlos Thorry, símbolo de una época sonriente del cine argentino, anunció su retiro definitivo

...Casi 40 años de espectáculo es toda una época: uno se resiste a creer que el vasco de la sonrisa apabullante se vaya arrimando a los setenta. Ayer nomás ejecutaba sus cabriolas de galán brillante en *Los martes orquídeas*, pero ese ayer no lo es tanto, porque la televisión, con su sana manía de exhumar celuloide viejo, presenta mes tras mes las mismas películas nacionales y entonces es fácil olvidar que *Los martes...* es de 1941 y que pertenece al mismo mundo que Hitler, Roosevelt, Churchill y Stalin se estaban disputando...

Y ya está Thorry contestando algunas preguntas incómodas, nerviosas, formuladas por el periodista desde el apoyabrazos del sofá: no hay sillitas donde sentarse y el proyectado reportaje largo, exhaustivo, al *showman* queda como desdibujado por el contorno. Pero de todos modos algunas respuestas son categóricas: "Mirá... De golpe me cansé de ponerme el frac todos los miércoles. Ya hice de todo... cine, teatro, televisión... Ahora me compré, con un socio, un hotelito en Necochea y lo vamos a trabajar..." Mientras habla, la vieja sonrisa arrasadora vuelve a brillar con toda su radiancia; tan fuerte es la ilusión, que por un instante logra esfumar ese loquero de la calle Gelly. El magnetismo del *star system* vuelve a funcionar a todo vapor. "Sí, ya sé que me decían el Cary Grant, el Fred MacMurray argentino... ¿Y cómo querés que lo tomara? Lo tomaba con toda la humildad que implicaba ser comparado con esas estrellas... Pero sin falsa modestia, te digo que sí, que creo haber sido una especie de primer actor-cómico-galán, todo eso junto, que quizá no tuvo competencia en el cine nacional." Tiene razón: si Malisa Zini fue nuestra Claudette Colbert, Thorry fue nuestro Grant. Al fin y al cabo, nadie como él supo correr delante de las cámaras de Carlitos Schlieper con tanto desenfado, con tanta picardía, con esa sonrisa que desarmaba, como un puñetazo, a

novias recelosas, esposas suspicaces, suegras avinagradas. ¿Que su histrionismo no daba para más? Puede ser, pero ese mundo era un mundo cerrado en sí mismo, como una mónada de Leibniz. Al fin y al cabo, le ayudaba a la gente a seguir viviendo...

Pocas preguntas más pueden formularse: el espantoso apoyabrazos del sofá no admite expansiones. Tampoco las admite el griterío del hall, ni una morocha que —ya desaparecido el *deshabillé* rojizo de Norma— trata de silabear la diabólica letra de un tango. Thorry se levanta, saluda, agradece. La sonrisa Lumiton vuelve a operar por un instante un viejo sortilegio. Es Cándido Pérez quien está diciendo adiós, yéndose con su mundo de novias recelosas, de esposas suspicaces, de suegras avinagradas, todas ellas domadas, gracias a esa sonrisa, hacia un inevitable happy end.

Pero afuera, ante las puertas del canal, los cuatro patrulleros siguen estacionados, los grupos cuchichean, alguien vuelve a preguntar a gritos si no lo han visto a Papaleo. Haría falta unos minutos de cine de Lumiton, una pirueta de Enrique Serrano, un guiño de Malisa Zini, una sonrisa de Thorry grande como una pantalla, para olvidar por un rato esa espesa angustia.

(*La Opinión*, viernes 25 de octubre de 1974)

Porcel o la ilusión de los desposeídos Los argentinos de hoy no tienen otro cómic que los exprese mejor

Plurivalente pero no ambivalente, la imagen de Porcel se metió a través de la pantalla de la televisión en la conciencia de los argentinos. ¿Qué significado adquirió esa figura monstruosamente desobediente a las reglas convencionales de la apostura humana? Algo de su carisma tiene que ver ciertamente con el culto a lo anómalo y desaforado. Pero también puede intuirse en el cariño por Porcel la costumbre inveterada de los pueblos oprimidos de labrarse héroes cuya dimensión física es ajena a la normalidad: así los asirios sojuzgados por Babilonia forjaron al gigante Gilgamesh, protagonista de mil heroísmos y picardías; la clase media inglesa del siglo XVII engendró, junto al demagogo-populista Cromwell, la figura satírica de Gulliver, que pasea su desproporcionada monstruosidad por el país de los enanos. Que los argentinos de hoy encuentren una fuerte imagen proyectiva en ese ser humano de 135 kilos revela, quizá, muchas verdades: entre otras, la contradicción básica en un país de alta productividad alimenticia —y cuyos habitantes han hecho siempre de la alimentación un culto— sometido sin embargo a la enajenación permanente de su fuerza productiva.

No hay que exagerar: el gordo Porcel no es Charles Chaplin, ni Buster Keaton, ni siquiera Jerry Lewis. Buena parte de sus posibilidades de penetración depende de su carisma físico y no de una elaboración consciente del mensaje que, inconscientemente, transmite. *El gordo de América* —cuarta película suya, estrenada hace una semana— confirma plenamente las limitaciones de ese símbolo y de sus significados. Si el film es malo, no es atribuible a eso que la crítica pequeñoburguesa llama la “falta de libertad creativa”. El libro es del mismo Porcel; el envoltorio técnico del muy profesional Enrique Cahen Salaberry; la producción es generosa dentro de lo que eso

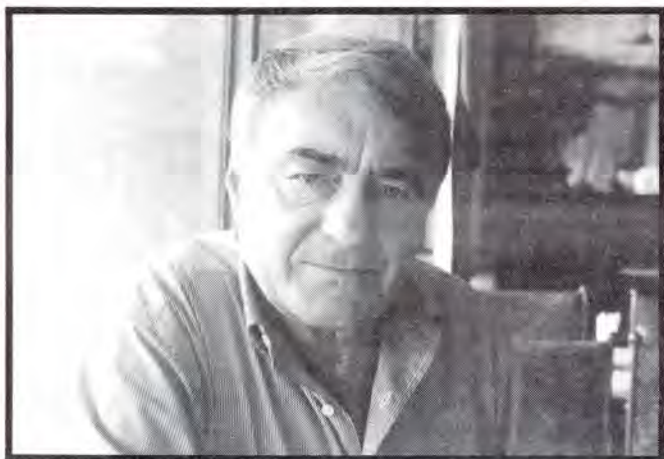
puede significar en el cine argentino. O sea que lo que muestra *El gordo de América* es un catálogo casi total de las posibilidades del mito Porcel. Porcel ansioso de sexo; Porcel temeroso del sexo; Porcel travestido en mujer grotesca y horripilante: todos esos ingredientes no llegan a conformar una buena comedia, pero sí el repertorio de muchos miedos, inquietudes, terrores y expectativas del pueblo argentino.

Porque antes que nada hay que hacer un distingo entre el Porcel de la televisión y el del cine, para no hablar de otro Porcel, increíblemente grosero y abyecto (el de los teatros de revistas). Pero en la televisión, Porcel suele apuntar una sutil, conmovedora sonrisa, entre las réplicas, los chistes —buenos o malos—, los *gags* que ha memorizado; en casi todos los programas de *Porcelandia*, los reflectoristas, los apuntadores, los traspuntes, participaban activamente del espectáculo: Porcel les daba cabida, comentaba con sus ojos resignados la falta de eficacia de un texto, se dejaba tentar, como un cómplice alegre, por las salidas de guión a que se atrevían sus compañeros. Su actitud era claramente la de quien dice *mírenme las cosas que estoy obligado a hacer* y esa actitud de distanciamiento —brechtiano, ¿por qué no?— agregaba la inevitable connotación crítica a las mediocres críticas que sus personajes estaban ensayando.

El Porcel del cine es distinto: más encasillado por el medio, menos libre para la improvisación, menos posibilitado para arrojar esa crítica espontánea en medio de un chiste malo o de una réplica penosa. En cine, la imagen y los guiones mandan y en *El gordo de América* resulta evidente que las deficiencias de la espontaneidad pretenden ser corregidas por el intelecto. Es bastante aleccionador que esa tentativa solo tenga algún éxito en aquellos momentos laterales donde Porcel no interviene: en la propuesta de un curda, tan curda (Raimundo Soto), capaz de creer que viaja a Mar del Plata cuando en realidad está volando a Bariloche y de mantener esa ilusión agarrándose, a fuerza de vino y whisky, de pequeñas partículas de la realidad que lo va rozando; o de una futura suegra tan mala (Eloísa Cañizares) que rebasa la caricatura para convertirse en una suerte de suegra hiperrealista, como podía haberla soñado el expresionista alemán Georg Grosz. Lo que atañe a Porcel es menos que mediocre: falta la risita crítica sobre tantos chistes malos como los que él, en sus programas de televisión y también en sus películas más *reas* —como *Los doctores las prefieren gorditas*—, le dice a la gente: “Miren ustedes lo que el sistema, mi profesión de cómic, mi cachito de conciencia me hace hacer...”

Todo eso no está en *El gordo de América*, film relativamente fastuoso, aburrido y pedante. Pero de vez en cuando, en el atisbo de un segundo de humanidad filtrado a través de las académicas cámaras de Cahen Salaberry, puede intuirse lo que ese gordo inmenso, tierno y desvalido significa para las clases populares argentinas. Por ejemplo, cuando le pide al supermacho Jorge Martínez, perseguido por centenares de mujeres, la receta para convertirse, también él, en un supermacho. “Supermacho no vas a ser”, lo desalienta Martínez... “¿Y un macho, nada más...?”, suplica el gordo. “Tampoco”, contesta, implacable, el galán. “¿Y un machito...?”, implora, casi sin voz, Porcel. “Bueno, si seguís mis consejos, un machito sí”, promete Martínez. Y el gordo, ante la perspectiva, cae al suelo, desmayado. De tanto oír promesas, al gordo —oprimido perpetuo— le da un soponcio cuando los que tienen la manija le permiten acariciar una pequeñísima ilusión.

(*Nuevo Hombre*, 17 de marzo de 1976) ■



Entrevista a Claude Lanzmann

El horror

Claude Lanzmann tardó once años para filmar Shoah, un monumental documento filmico de más de nueve horas de duración donde apela a la memoria de los protagonistas del Holocausto, desde los sobrevivientes hasta los carceleros, pasando por los maquinistas que llevaban los trenes a los campos y los pobladores que los veían pasar en su último viaje. Lanzmann estuvo en Buenos Aires con motivo del Festival de Cine y Video Sobre Derechos Humanos.

Además de *Shoah* (1985), Claude Lanzmann realizó otros dos films: *Pourquoi Israel* (1973) y *Tzahal* (1994), este último sobre las características de un ejército, el israelí, nacido como consecuencia del Holocausto. "Digamos que dediqué tres películas a la 'cuestión judía', cuya fuente es la misma. *Tzahal* es una película sobre la reapropiación de la fuerza e incluso de la violencia por parte de los judíos de Israel, porque el Holocausto no solo fue una masacre de inocentes sino también una masacre de no violentos, es decir, una masacre de gente que en su gran mayoría había perdido desde hacía siglos el hábito de las armas y la disposición psicológica para servirse de ellas. Es un film sobre el miedo y el coraje".

Sin embargo, y a pesar de haber realizado esta virtual trilogía, el nombre de Lanzmann se encuentra definitivamente ligado a la suerte de su película más conocida: *Shoah*.

Crítico con sus críticos e impiadoso con quienes se han atrevido al tema del Holocausto en formato audiovisual, no deja de asistírle razón al observar la banalización del mal y la "inflación" de la memoria en la insistencia, a veces indecorosa, de muchos intentos de hacer digerible lo inenarrable. Lanzmann, preocupado por el modo en que su obra fue recibida, no escatima invectivas contra los usos perversos de la *Shoah* y de su *Shoah*. Tanto respecto de la lectura que se ha hecho de ella, como de los epígonos que frívolamente salen a buscar testimonios de quienes han sufrido la ignominia de los campos de concentración y los campos de exterminio.

A Lanzmann no le gusta dar entrevistas. Nueve horas y media de *Shoah*, que resumen once años desde la concepción hasta el último corte, quizá sean demasiado. Además, al negarse a considerar *Shoah* como un documental y preferir la calificación de obra de arte, es comprensible que se moleste cuando, en las entrevistas, se le pide que la describa o la fundamente. Se sabe: las obras de arte quieren hablar por sí mismas y a los autores no les interesa establecer incestuosas relaciones metadiscursivas con el fruto de sus esfuerzos. Por eso está justificada su intolerancia (a veces abiertamente antipática) con los comentaristas. De ese modo pareciera que Lanzmann se atribuye el monopolio de la memoria legítima, y establece la vara según la cual se mide todo intento de traer el pasado al presente. Desde cierto punto de vista, estos no son tiempos en los que sea fácil asimilar definiciones

concluyentes. Pero al ver lo que se ha hecho en nombre de la memoria (listas de Schindler, documentales apresurados, "especiales" periodísticos) es difícil estar en desacuerdo con la ira del actual director de *Les temps modernes* (la modélica revista intelectual fundada por Jean-Paul Sartre en la década del cincuenta).

Al tildar de obra de arte a su film, Lanzmann no está calificando su trabajo de muy bueno. Su intención más bien es cambiar de género. Historiadores de la talla de Pierre Vidal-Naquet suscriben a esta voluntad. Es así como *Shoah* hace estallar una serie de certidumbres que trasciende el evento cinematográfico. En primer lugar por su tema. El Holocausto se encuentra en el límite de lo representable (acaso la representación del Holocausto sea directamente imposible). A su vez, al evitar encuadrarse dentro del género documental, este trabajo desafía las tradiciones historiográficas. Sobre todo cuando decide comenzar a narrar la historia del genocidio hitleriano con el arribo de los camiones de gas a la localidad polaca de Chelmno en 1941, en lugar de recurrir a las cronologías canonizadas. Para Vidal-Naquet el intento de Lanzmann tiene algo de locura; en *Au sujet de Shoah* (una compilación sobre el film) Michel Deguy señala: "Los actores son a sí mismos como sus propios hijos, cada uno fue engendrado por aquel que fue en su joven agonía". ¿En dónde radica la genialidad de Lanzmann? ¿Por qué esta obra es "mejor" que tantas otras? ¿A qué se debe que este trabajo en cuanto no documental cuestione al mismo tiempo el documentalismo y los saberes de la historia? La respuesta ensayada por Vidal-Naquet quizá sea una de las reflexiones más lúcidas que se hayan hecho al respecto: "Entre el tiempo perdido y el tiempo recuperado está la obra de arte; *Shoah* pone a prueba al historiador, lo somete a la obligación de ser a la vez sabio y artista, sin lo cual pierde irremediamente una fracción de esa verdad que persigue".

Cualquiera podría suponer que una charla con un realizador debería incluir referencias a otros. Tampoco deberían quedar ausentes las clásicas discusiones en torno a los problemas de producción y a los obstáculos que se les presentan a los proyectos independientes. De nada de eso se habló con Claude Lanzmann. Es más, durante la conversación no reconoció ningún tipo de referente cinematográfico. Aquí transcribimos algunos pasajes de la entrevista que mantuvimos con él a fines de marzo.



El filósofo Theodor Adorno habló de la imposibilidad de pensar o hacer poesía después de Auschwitz. Serge Daney escribió que lo último que se podía decir sobre el Holocausto ya lo había dicho Alain Resnais en *Noche y niebla*. ¿Cree que estas posturas cuestionan de algún modo su trabajo?

En primer lugar Daney nunca vio *Shoah*. Entre *Noche y niebla* y *Shoah* no hay nada en común. Para comenzar, el film de Resnais es un film muy corto que dura treinta y cinco minutos mientras que el mío dura nueve horas y media y me llevó once años completarlo. El propósito de cada uno de ellos es completamente distinto. El de Resnais es un film con comentarios, con una voz en off que habla sobre imágenes contemporáneas con los hechos que describe, imágenes de campos de concentración en Alemania liberados por los aliados en 1945. No es de ningún modo un film sobre la exterminación de los judíos. La palabra "judío" ni siquiera se menciona. Se mezcla todo en este film, los prisioneros políticos, los combatientes de brigadas internacionales, etcétera. Mientras que en *Shoah* se muestra ampliamente la diferencia entre los campos de concentración y los campos de exterminio.

Se han hecho infinidad de críticas (y también elogios) a productos audiovisuales como la serie *Holocausto* o *La lista de Schindler*. ¿Cuál es su posición al respecto hoy?

Spielberg es parte de la gran maquinaria hollywoodense y ha transformado esta historia en un film de aventuras. Pienso que Spielberg no reflexionó sobre el cine, ni sobre el Holocausto, ni sobre cómo el cine debe tratar y pensar el Holocausto. En *Shoah* no hay imágenes de la muerte ni del exterminio, por la simple razón de que ninguna imagen de *Shoah* es de archivo. No se trata de un film de archivo, y si hubiese accedido a esa clase de imágenes no las hubiera utilizado. No era eso lo que me interesaba. Quise mostrar la realidad construyendo un film a partir de la ausencia de rastros. Sé que Spielberg vio *Shoah* varias veces, y sé también que todo lo que *Shoah* no muestra aparece en la película de Spielberg. *La lista de Schindler* es una suerte de ilustración de la Shoah. ¡Como si se la pudiera ilustrar! Lo de Spielberg es una distorsión profunda de la verdad y de la realidad histórica. Pretender tratar el Holocausto a través de la historia de un alemán que ha salvado a mil judíos es cambiar completamente las cosas, puesto que para la abrumadora mayoría de los judíos los hechos no sucedieron de ese modo. Si el film de Spielberg es el que se

verá de aquí a cincuenta años, no creo que las futuras generaciones lleguen a entender el Holocausto.

¿Y respecto del proyecto de Spielberg de recabar testimonios de sobrevivientes del Holocausto en todo el mundo para realizar un archivo multimedia?

Me parece una estupidez. Hoy en día hay una especie de locura por la memoria, una suerte de "inflación". Posiblemente esos testimonios solo tengan sentido para los entrevistados. Spielberg capacita a sus entrevistadores en solo dos horas. Con una cámara de video pasan de un sobreviviente a otro sobreviviente, y luego a otro, y así sucesivamente. ¿Y quién va a descifrar todo esto? ¡A esto hay que darle una forma! *Shoah* es una obra de arte y solo el arte es lo que permite transmitir algo, y no una serie de entrevistas concebidas como pretende Spielberg.

¿No teme usted que actualmente *Shoah* sea visto como una mera versión entre las otras?

Los que ven mi film (los que lo ven realmente) no lo perciben como una versión entre otras. *Shoah* es una película que fue vista por sesenta millones de personas en todo el mundo. No es un documental, ya que hay un enorme trabajo de puesta en escena; es lo que he denominado una ficción de la realidad en la cual los protagonistas reales de la historia actúan su propio rol. Se trata entonces de un "rol vivo", no son protagonistas ni sobrevivientes "comunes", sino personas que han sido testigos directos de la muerte de su pueblo. Personas que se encontraban bajo el dominio de los comandos especiales (nazis). No podemos llamarlos sobrevivientes puesto que han continuado con vida después de la muerte. Por ello no creo que *Shoah* sea una versión más entre otras. *Noche y niebla* es otra cosa, no es un film sobre el exterminio sino sobre los campos de concentración; los cadáveres que se muestran son cuerpos encontrados por los aliados cuando liberaron los campos. Son dos líneas completamente distintas. Yo hablo de gente que llegaba a los campos de exterminio (y esos campos se encontraban exclusivamente sobre territorio polaco y no en otra parte) y que eran asesinados durante las dos horas posteriores a su llegada al lugar. Por ello la cuestión de la supervivencia no podía ser planteada en su caso. Este no es un film acerca de los sobrevivientes sino sobre los muertos, es un film sobre la radicalidad de la muerte. Soy consciente de que *Shoah* es un film difícil, verlo es una experiencia y hay que hacerlo en detalle, prestando atención a la forma en que fue construido.

¿Y cómo fue construido?

Fue un trabajo muy largo y difícil, en el que se lidió con problemas de orden moral y de orden ético que se planteaban a cada instante durante toda la realización y la construcción del film. Estos problemas siempre se resolvieron de la manera más justa y sin concesiones. En *Shoah* nadie encuentra a nadie; en cambio, en los films alemanes sobre los nazis de Treblinka aparecen judíos que han "sobrevivido" (esto dicho entre comillas). Yo decidí no incluir encuentros entre sobrevivientes y nazis. Entre ellos no hubo una guerra de "campos opuestos", no es posible entonces hacer un documental donde, cincuenta años después, se juntan para darse la mano. De ningún modo.

Lanzmann hace largas pausas, por momentos atribuibles más al fastidio que a la profundidad de sus reflexiones. Fastidio por nuestras preguntas, por el recuerdo de las críticas de las que fue objeto y que nosotros no tuvimos mejor idea que traer a la mesa, donde le planteamos aproximadamente lo que sigue: "Una de las críticas más duras y al mismo tiempo más razonadas es la que le hizo explícitamente Tzvetan Todorov en su libro *Face à l'extrême*. Todorov acepta que usted en *Shoah* haya intentado llegar a una suerte de 'verdad histórica' a través no de un documental sino de una obra de arte. Según Todorov, los dilemas de la memoria se resuelven en su obra mediante el diálogo entre la historia y la poesía. Sin embargo, este autor no ahorra críticas en su contra. Allí usted es acusado (en forma benevolente, ya que evidentemente Todorov lo respeta) de una paradoja que consiste en mantener vivos aquellos principios que usted se propone combatir. Dichos principios están relacionados con el uso de cierto tipo de engaño (como la promesa de anonimato y la cámara oculta)". Lanzmann nos pregunta por la versión castellana de la obra, pide otro café, prende un cigarrillo y mientras hojea el libro no sin cierto desdén nos dice: "Todorov solo dijo estupideces. En ese libro escribió un capítulo vergonzoso del cual él mismo terminó arrepintiéndose".

¿Qué reflexión le merece que las víctimas tiendan a veces a sentirse culpables por el hecho de haber sobrevivido, mientras que los victimarios no parecen sentir ni manifestar ninguna clase de duda o remordimiento?

De acuerdo, podemos hacernos esa pregunta, yo hablo de eso también en *Shoah*, pero personalmente no me interesa

la psicología de los asesinos. Se pueden dar todas las respuestas posibles acerca de las "razones" por las cuales se ha asesinado, hay mil respuestas a eso. Sin embargo, ninguna de ellas explica cómo es que ha sucedido que miles de personas (hombres, mujeres, niños, padres e hijos) hayan sido asfixiadas en las cámaras de gas.

¿Siente no haber logrado algo de lo que se propuso al emprender su proyecto?

Bueno, hay cosas que no dije porque ya no estaban las personas para contarlos. Y vi muchos nazis que por principio no aceptaron ser filmados. Cada uno de los nazis que aparece en *Shoah* es casi un milagro. Intenté filmar con cámara oculta, como ya lo había hecho con anterioridad, y una vez me descubrieron, me agarraron porque se dieron cuenta de lo que intentaba hacer y esto derivó en una pelea. Me robaron todo el material, y tuve que pasar un tiempo en el hospital.

Para Sartre todo lo que hace un hombre habla del Hombre, ¿lo que hace un nazi también?

Eso debería preguntárselo a Todorov y no a mí, es él quien precisamente quiere "comprender" a los nazis. En todo caso, no es esa mi problemática. No poseo una reflexión sobre el "mal", de ninguna manera. Me parece que el pensamiento en ese caso está condenado a una reflexión que se agota en sí misma y a dar vueltas en círculos. Yo hago lo contrario. *Shoah* es un film de topógrafo, de agrimensor, de detalles. Lo que me ha guiado fue su construcción, su seguimiento, la distribución dentro del film. Para mí es más importante que el conductor polaco de la locomotora me haya dicho que su máquina empujaba los vagones dentro del campo de Treblinka mientras que en Auschwitz, por el contrario, la locomotora era la que tiraba de los vagones. Son esos detalles casi de orden trivial, de confirmación trivial, los que permiten construir la verdad. En general, no me interesa en absoluto discutir sobre "el problema del Mal" ni saber qué es lo que el Hombre (así, con mayúsculas) es capaz de hacer.

¿No está cansado de que todo el mundo le pregunte sobre *Shoah*?

Sí, mucho. ■

Entrevista: Marcelo Mosenson
y Fabián Mosenson

8º Festival Internacional de Cortometrajes de San Pablo

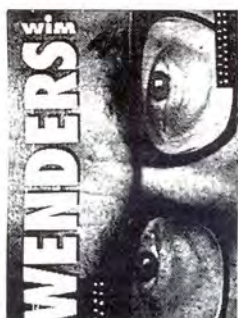
21 al 30 de agosto de 1997

Plazo final de inscripción
Muestra Latinoamericana
10 de junio de 1997

Retirar formularios de inscripción en la redacción de *El Amante*
Esmeralda 779 - 6º A - Tel.: 322-7518 - de 15 a 19 hs.

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: Enviáenos 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

¿Qué sentido tiene hoy ser cinéfilo?

por Eduardo A. Russo

¿Qué es un cinéfilo?

Como adjetivo o sustantivo, el término persiste al cabo de un siglo de cine, que no pocos consideran como cierre de un ciclo de vida. La cinefilia, esa condición esgrimida por muchos como bandera y estigmatizada por otros tantos, ha sido creada y sostenida en un campo de batalla que hoy se encuentra desplazado, pero donde la lucha sigue vigente. Pueden leerse a menudo alegatos en pro o en contra de la cinefilia y los cinéfilos (más de lo último). Lo que no se hace tan seguido es tratar de advertir en qué consiste esto que desde una perspectiva parece ser el cultivo cuidadoso de una pasión, y desde otra una franca patología de espectador.

La pregunta por la cinefilia, más allá de las cuestiones sobre si es benéfica o nefasta, es hoy ante todo una pregunta por la identidad. Previo al típico planteo en términos hamletianos: ¿ser o no ser cinéfilo?, puede ser saludable preguntarnos: ¿qué es ser cinéfilo?

Como una identidad no es algo que surge en estado virginal desde el interior de un capullo, resulta interesante examinar la construcción, desarrollo, crisis y mantenimiento posible de la de aquellos espectadores que deciden definirse como cinéfilos, esto es, en relación con su amor por el cine.

Pequeña historia de la cinefilia

a. Los profetas. Lo que sigue puede leerse como un humilde aporte a la historia de las herejías. Primer dato a destacar: de acuerdo con el psicoanálisis, que insiste en la precedencia del odio respecto del amor, puede comprobarse que en cuanto al cine, primero existieron los *cinélobos*. Numerosos testimonios en la prensa francesa de 1908 a 1910 —François Jost se ha ocupado minuciosamente del asunto— dan cuenta de un virulento odio al cine por parte de distintos críticos artísticos e intelectuales en los medios, que rápidamente se bautizó como *cinefobia*. Posición que cabe advertir hasta hoy en manifestaciones algo más solapadas. Aquellas voces escandalizadas eran llamativamente expuestas: hablaban desde el tribunal, el púlpito, diarios y revistas. La cinefobia tuvo (¿tiene aún?) dos vertientes básicas. La primera detesta al cine y lo ve como algo a combatir en tanto presunto medio de *comunicación* y sus posibles efectos perniciosos en la sociedad y en los sujetos. La otra lo enfoca como medio de *expresión* y lo deplora en el plano estético, como productor de una forma degradada y pseudoartística. Hacia 1911, contemporáneamente a su *Manifiesto de las siete artes*, Ricciotto Canudo comienza a definir al *cinematógrafo*, correlato —en tanto espectador ideal— del creador o pantallista. Su intervención se produce con el trasfondo de aversión al cine manifestada por los *cinélobos*.

El alegato de Canudo —primer cinematógrafo consciente— se dirige a promover el cine como forma artística y al espectador como alguien arrebatado por esa nueva modalidad de arte. El de Canudo es un discurso amoroso, más que teórico. Y habla del futuro de ese amor, más que del presente.

Aquí una primera nota al pie: si el horror al cine puede ser tanto estético (es el cine en sí lo odiado, como objeto degradado) como extraestético (el cine es rechazado como medio por su presunta acción negativa social o psicológica), el amor por el cine se ve inequívocamente ligado a su condición artística. *No hay cinefilia que no sea estética*: el objeto de amor es el cine en cada manifestación, cada película. El encuentro amoroso se da ante una película, no ante aquello a lo que los films conducen o podrían conducir (de allí la relación conflictiva que buena parte de la cinefilia suele mantener con la idea del cine documental). Desde su origen, la cinefilia se apoya en un combate estético. Nace contra la cinefobia. Es tanto la negación de aquella como la afirmación del cine.

Las vanguardias históricas supieron cultivar luego, por su parte, una curiosa cinefilia a medias, dado que a menudo las alabanzas al cine se dirigían a su posible función de combate contra los gustos y orden burgueses, o contra el arte académico. El cine como arma, más que como objeto de amor: una pasión impura, pero igualmente viva, del lado del cine. Paralelamente comenzaron los cineclubes (concepto inventado por Louis Delluc con su revista *Cine-club*, hacia 1920) donde comenzó a experimentarse el espíritu de tribu que suele animar a la cinefilia. Algunos, como Luis Buñuel (fundador del primer cineclub universitario de España), cumplieron el tránsito que va del cineclub a la crítica, y de allí a la realización. De todas maneras, esta protocinefilia, como mucho de la teoría inicial, solía apasionarse más por las potencialidades del cine que por obras concretas: el cine visto como algo por hacer. La pasión cinéfila de las vanguardias es una rara colección de amores por el cine mezclados con otras pasiones: por la revolución, por el rechazo a otras manifestaciones artísticas, por la seducción de lo nuevo o de la máquina...

Algún día habrá que estudiar el eclipse de este incipiente discurso cinéfilo entre los 30 y 40, escenario de un intervalo. Se ensayaron entonces las primeras historias globales del medio, el cine crecía y se estabilizaba en el sonoro. Los viejos amantes del mudo se encontraban desacomodados ante lo que vivían como un retroceso estético. Primer ejercicio de la nostalgia cinéfila: el de las añoranzas del mudo irreplicable (no exentas de cierto tinte reaccionario). En forma simultánea, crecía en la crítica masiva el ejercicio de una mirada externa sobre el cine. Los comentarios atendían más a discusiones sobre los argumentos, el tratamiento de temas "profundos", la excelencia de los diálogos o los rubros técnicos, o bien a la consideración

del film como objeto social en el mercado de los mensajes masivos. La conciencia de la historia, de la industria, del mercado, crearon un *establishment* donde el cine ocupaba un lugar prefijado en el sistema de los medios masivos. Y entre lo publicitario, lo periodístico y los expertos, comenzaba a estipularse un saber enciclopédico y de gusto para los más exquisitos.

b. Los fundadores. Cuando hoy se habla de cinéfilos, se piensa ante todo en aquellos años 50 cuando —principalmente por medio de *Cahiers du cinéma* (ver *El Amante* 61)— hizo su entrada en el cine la cinefilia que dio el modelo fundacional para las siguientes generaciones. Y lo hizo desde adentro: no considerándolo como algo a evaluar o a comentar, sino *haciéndolo a partir de la escritura*. Como en aquellas alucinadas experiencias de Kulechov en los tempranos 20, cuando en su laboratorio hacía sus films sin cámara, a pura imaginación, construyendo películas en su cabeza y las de sus alumnos, para los redactores de los *Cahiers* iniciales, escribir sobre cine era su modo de hacer cine.

La cinefilia de los 50 fue un compromiso intelectual y pasional, estético y ético, de pensamiento y de acción. Ajena a los discursos periodístico y publicitario, tenía una relación problemática con el mercado. Obra de filósofos como Bazin o de futuros realizadores como Rohmer, Chabrol, Rivette, Truffaut o Godard, consistía en una toma de posiciones en la batalla por el cine. El ejemplo emblemático del artículo de Truffaut “Una cierta tendencia del cine francés” dio la versión inaugural de la crítica de trincheras. Los escritos de Bazin o más tarde los de Rohmer tomaban otras distancias, imponían la reflexión, el balance y la moderación sobre la intervención de la política de autores.

Godard enfatizó alguna vez que todos subrayaban lo de los autores, pero que a ellos les importaba básicamente lo de *política*. Aquella cinefilia tuvo como meta el desarrollo de una política estética. Intentó reescribir la historia del cine, y contaba con miles de películas a lo largo de medio siglo para hacerlo. Fundamental en este movimiento fue la figura de Henri Langlois y la función de la cinemateca, verdadera escuela del cinéfilo que todavía no contaba con la universidad. Considerar al director de un film como autor era una estrategia válida contra el imperio del guionista. La creencia de que lo era siempre permitió la caricatura que algunos construyeron (dentro y fuera de la cinefilia), para intentar demolerla. Pero históricamente era válida en tanto política. Abrió los ojos mucho más de lo que cerró perspectivas. Hizo al cine más complejo asumiéndolo como obra de un sujeto creador, antes que como producto colectivo y con determinaciones comerciales o políticas.

Hubo también excesos en la pasión cinéfila, que hicieron posible dos figuras frecuentes:

1. *El cinéfilo como enfermo*. Pasión patológica, de gente que acude al cine como a una prótesis o padeciendo de una suerte de fetichismo devorador. Zulawski supo ilustrar este desvío de modo patético en su mejor película: *Lo importante es amar* (título ideal, por otra parte).
2. *El cinéfilo como fanático*. Aquí lo tribal de la cinefilia decanta en secta. Su desviación en culto religioso posee una descendencia, si bien no del todo directa, en lo que luego comenzó a llamarse “cine de culto”, que hoy convive sin problemas en el discurso televisivo con los *reality shows* o los programas de debate, incorporado como una mercancía más en las góndolas audiovisuales. Pero aquello comenzó como culto de pocos, que construían panteones y dioses, respondían a cánones, marcaban iniciaciones y excomuniones (por ejemplo,

el macmahonismo y su revista *Présence du cinéma* con sus dogmas del tipo: “Charlton Heston es un axioma del cine”).

La cinefilia no fue un invento francés. Sin haber una Internacional cinéfila, ni responder a directivas de París, se difundió una nueva forma de pensar y vivir el amor por el cine. En Estados Unidos, críticos como Andrew Sarris o Peter Bogdanovich en torno al *Village Voice* o a *Film Culture*. En Inglaterra, Robin Wood, Ian Cameron o V. F. Perkins en torno a la revista *Movie*. En Buenos Aires, Cozarinsky y otros redactores de *Tiempo de Cine*; en Lima, el equipo de *Hablemos de Cine* (parte del cual hoy anima *La Gran Ilusión*). Revistas especializadas, con no demasiados lectores (unos miles, en todo caso). Pero todo termina, y luego llegó el reflujo, nada pacífico, de los 70 y los primeros 80.

c. La intemperie. Extraña época en la que muchos entramos al cine. Combatida, puesta en cuestión por argumentos principalmente ideológicos, la cinefilia de estas dos décadas poseyó una doble existencia, ligada a la entrada de la universidad en los estudios sobre cine, o a la inversa, el arribo del cine a la universidad y al debate político-cultural. En el ámbito de los intelectuales fue a menudo puesta bajo sospecha en tanto “idealista” o “humanista”, casi como una forma de falsa conciencia. Aparecía como un objeto malo, burgués y decadente, desde una perspectiva ligada a la lectura del cine como artefacto cultural o ideológico. La cinefilia pasó a ser considerada por lo común como una forma de perversión o engegucimiento cómplice ante las implicaciones ideológicas del cine, incompatible con las exigencias metodológicas y analíticas del estudio del film.

El cinéfilo de aquellos años era un ser a la intemperie, vagando por cinematecas en busca del acontecimiento que constituía el encuentro con la película deseada durante años, pero sabedor de que los momentos de ímpetu grupal habían pasado. Se formaba en un anacronismo: era una cinefilia con algo de impotencia, marginal y culposa por no contar con una forma de intervención posible desde el cine, en tiempos donde se exigían otras militancias, y las propuestas de usos de lo cinematográfico dominaban la escena (gangsterismo fanoniano: “Todo espectador es un traidor o es un cobarde”). Había algo vivido como carga en aquella cinefilia, la más solitaria, justificada únicamente por lo que ocurría frente a la pantalla. El cine era el único refugio seguro, aunque culpable.

Al mismo tiempo, había otro sector, si se quiere un tanto botarate, pero también más vital. Los jóvenes que crecieron con las películas de TV —muchos de ellos directores cinéfilos que debutaron en los 80— cultivaban una pasión por el cine bastante indiscriminada, que reivindicaba la clase B y las series televisivas de su infancia junto a los grandes nombres del cine americano (aquellos que supo reevaluar la cinefilia fundacional). Sin ser antiintelectual, esta cinefilia tendió pronto con su eclecticismo y sus mixturas a desplazarse hacia las actuales formas sincréticas de los “cultos cinematográficos”, dando un paso crucial desde el monoteísmo denso al actual festín politeísta, época de cultos como el de lo bizarro. Y aquí las cosas se complican cuando el espectador se prende a un alegre y festivo animismo igualador, donde Tod Browning comparte adhesiones con Carlitos Balá.

La cinefilia en el festival de la insignificancia. En los 90, con un siglo de cine a cuestas, la cinefilia se replantea más como un problema que como una posición para ser defendida o atacada. El de cómo sostener el amor por el cine cuando el mercado lo propone como distracción o entretenimiento seductor y evanescente, y que el público asume como tal. A todo el mundo le *gusta* el cine. A casi nadie le *importa* el cine. En la

crisis de los 100 años, cuando muchos comienzan a hablar de post-cine, si la pasión cinéfila es reemplazada por formas de culto como lo de lo "bizarro" o lo "alternativo" (comodines que se aplican a conglomerados de fronteras confusas: hasta hay ciclos televisivos dedicados a "películas de terror en blanco y negro" —síntoma notable de nuevas y exóticas formas de clasificación que solo ingenuamente podríamos calificar como *naïf*—) podemos decirle adiós definitivo a la función crítica en el cine. Lo que se mantendrá será la confrontación enciclopédica de coleccionistas de datos, o el consumo con entusiasta idolatría de cierto tipo de productos para los *trekkies*, otro para los buscadores de mensajes ocultos en los *X-Files*, etcétera. Si en distintos momentos históricos ha sido posible y crucial una crítica cinéfila (en la medida en que llevó a pensar una pasión donde objeto y sujeto se ven igualmente involucrados) que tuvo efectos decisivos en la forma de ver y entender al cine, en cambio *no puede haber crítica de culto*. Hay una contradicción en los términos, dado que el culto exige creencia, adhesión masiva, se opone a la reflexión. Si a la cinefilia —como asegura certeramente Francesco Casetti— es difícil pedirle una prueba de sus aseveraciones que no sea a la vez prueba de amor, a los adeptos a los cines de culto ni siquiera se les puede pedir una argumentación. Solo emitirán los gestos automatizados de la liturgia. Entre las viejas sectas cinéfilas como el macmahonismo y estas nuevas formas de cultos audiovisuales festivos, irracionales, la diferencia consiste en que aquellas tenían (por cuestionable o delirante que fuera) su teología. Pero las actuales congregaciones se conforman con hacer proliferar sus ritos caprichosos, como contribución a la creciente entropía audiovisual. Queda en otro plano la pasión decadente, fin de siglo, del *revival*. Unos pocos, en algunas grandes ciudades, confunden cinefilia con nostalgia y se refugian en los cines que pasan clásicos del mudo con organista en la sala. Ceremonia fúnebre de la cinefilia imposible como pasión actual; es la situación de aquel fan de Edma Tetua en *E la nave va...* que mira sin fin las películas de la diva mientras el barco se hunde. En un artículo publicado en torno a los 100 años del cine ("Los dandys del cable", *Cahiers du cinéma* 498) Thierry Jousse propuso bautizar como *cinefilia digital* cierta condición del espectador verificable luego de la revolución que el videocassette y la tele por cable han impuesto en el acceso a las películas. Allí comparó a la cinefilia fundacional, que era por definición vertical, genealógica y empírica (se trataba de ver todos los films, de elaborar jerarquías y linajes, en fin, de organizar una *historia estética del cine*), con la cinefilia actual, que por contraposición con aquella es horizontal y elabora redes donde la jeraquía se evapora (el término que propone Jousse, evocando al tándem Deleuze-Guattari, es "rizomática": forma de una proliferación sin centro). La cinefilia actual se ve bordeada por un peligro evidente. Es patente en la visión del cine de sujetos más próximos al cultismo como Quentin Tarantino, cuyas fuentes de inspiración citadas en la dedicatoria de *Perros de la calle* —un sistema de referencias dispuesto como la base de datos de un videoclub luego de la acción de un virus informático— son todo un manifiesto. El cultivo de nuevos cinéfilos —a menudo seducidos por discursos como el de QT— se acerca al riesgo de la perversión cultista, así como la cinefilia de la generación intermedia se mantuvo peligrosamente al borde de la variante patológica, asocial, de la pasión apocalíptica.

Cinefilia doméstica, cinefilia clandestina: una mirada de la resistencia. Hace algunos años todavía podía lanzarse al cinéfilo la consigna de mantenerse puro, incontaminado, fuera de la televisión y atrincherado en la cinemateca. Hoy la pregunta cambia: ¿hay cinefilia posible en el imperio de la

imagen electrónica? De ser así, ¿qué sentido tiene hoy ser cinéfilo?

La condición no es muy viable si la observamos desde la escuela que formó a la cinefilia inicial, o desde lo establecido por el discurso académico que siempre repudió a aquella y su insistencia en *discutir el cine*, y no *a partir del cine*.

No obstante, sí es posible sostenerla atendiendo a los orígenes de muchas vocaciones cinéfilas que nacieron en sus primeros años ante la pantalla de tele, y tomando en cuenta la forma real en que hoy se ven películas, cada vez más visualizadas en pantallas de TV que tienden a parecerse a pequeños cines hogareños. En todo caso, se trataría de pasar de las viejas catedrales a altares domésticos, rodeados de nuevos ritos cotidianos. Queda por analizar cómo se alteran los espacios, los lugares y las fronteras que dividen lo cotidiano de lo espectacular, la rutina de lo excepcional. La accesibilidad del video y del cable disolvió el orden de *acontecimiento* que rodeó a la vieja experiencia de ver una película en sala de cine. Un tiempo diferente al de casa, al de la jornada productiva. Acaso eso sea lo más difícil de recuperar ante el cine en la tele, demasiado mezclado con lo cotidiano. Pero está el otro costado, el de los videos circulando como contraseña entre los nuevos cinéfilos, el de los hallazgos en cable. El del reencuentro electrónico con alguna película que uno pensaba que jamás iba a volver a hallar en una pantalla. Una cinefilia a otra escala todavía es posible, y encuentra su sentido en el cultivo de una mirada resistente a la dinámica del consumo, de la mercancía audiovisual que abunda y pasa cada día más veloz. Una mirada que aísla al film de su entorno electrónico y puede desearlo obstinadamente, verlo y reverlo, incluso —transgresión suprema para lo que dicta el mercado— puede darse la oportunidad de pensarlo.

La cinefilia de departamento, con la tele, la video y el cable, se encuentra ante la disyuntiva de ser *doméstica* o *clandestina*. En el primer caso se apuesta a un consumo individual, altamente especializado y cada vez más solitario, y así sería una variante más de aquella cinefilia intermedia que fue muy costosa en términos críticos, con su toque *terminal*. En el segundo, se trataría de asumir una nueva política del cine desde el espectador. Una cinefilia tribal como la primera, asociada a formas de contacto en pequeña escala, como publicaciones en papel o electrónicas, a lugares de discusión e intercambio —aunque más no sea de films— que podría mantener el espíritu clandestino de los comienzos, cuando supo convertirse en una forma distinta de mirar lo que se propone como tendiente a la igualación, a lo indiscriminado. Sería, de últimas, una forma de resistencia ante la amenaza de entropía audiovisual que proponen los cultos cinematográficos (íntimamente asociados con la maquinaria periodístico-publicitaria), o la fosilización que trata de imponer el discurso académico e institucional, al considerar al cine como "vehículo de cultura", superficie de lectura de síntomas psicosociales o simple reservorio de ejemplos. No es posible que el discurso sobre el cine quede relegado al aparato de prensa y al banquete de culto por una parte, o a convertirse en una rama de los estudios culturales o el análisis "científico" por la otra. Acaso esta nueva forma de pasión por el cine, siempre promovida por pocos, sea el último foco de resistencia en un largo combate estético que, abarcando casi un siglo, ha cambiado en todo caso los campos de batalla. Puede que el sentido de una cinefilia posible esté en mantener ese combate —el del cine como una experiencia estética que merece un espacio propio de pensamiento porque puede ensanchar nuestras vidas, hacerlas más intensas y renovar nuestro trato con el mundo— y no darlo como algo concluido, como un capítulo terminado en la historia del espectador de cine, esa especie en riesgo de extinción en la era de los usuarios y los consumidores. ■

Saudades de Portugal

por Alejandro Ricagno

El estado de las cosas del cine portugués parece estar muy bien, según la breve y seductora muestra exhibida en la Sala Lugones del Teatro San Martín, con auspicio del Instituto de Cine Portugués, la embajada de Portugal y la Cinemateca Argentina.

Esta nota deja una gran deuda: el comentario sobre el film que inauguró la muestra, *Tiempos difíciles* (1988), de João Botelho. Según parece, esta adaptación del libro de Charles Dickens trasladado al Portugal actual es una obra maestra. Sin haberla visto, no lo pongo en duda ya que, en una muestra anterior, tuve oportunidad de comprobar el talento de Botelho con su extraordinaria *Conversación interrumpida*, sobre la figura del poeta Fernando Pessoa. El cine portugués no ha tenido nunca distribución comercial en la Argentina: así, la obra del maestro Manoel de Oliveira, uno de esos pocos grandes autores vivos (actuales ochenta y ocho años) que construye desde 1929 su espléndida obra solitaria ajeno a modas y mercados, es desconocida para el gran público. En las últimas décadas ha sumado un film por año a una obra prolífica y original que mediante un formalismo riguroso y exquisito pone en cuestión todos los cánones de representación y las relaciones del cine con el teatro, la ópera, la novela y la poesía. *Los cantibales* (1988) es un insólito film-ópera satírico que explora todos los recursos del género en estricta clave cinematográfica. No se trata de la filmación de una ópera clásica sino de una verdadera construcción cinematográfica pura, que mantiene siempre un tono entre irónico y distante a través de la figura de un cantante-narrador que comenta los hechos a cámara acompañado de un violinista. El libreto del propio Oliveira —con música original de João Pes y basado en un cuento de Alvaro de Carvalho— narra la pasión de una joven aristócrata del siglo XIX con un noble misterioso y rico con quien acaba casándose, siendo a la vez pretendida por otro más joven que enloquece de celos. Si no fuera por los recitativos burlones del narrador, y las citas musicales que van desde *Don Giovanni* y *Carmen* hasta la ópera del siglo XX, se trataría de un drama lírico típico, con sus sentimientos exacerbados, escarceos amorosos y reinado de la fatalidad. Pero de pronto el film da un vuelco: el caballero se revela mitad humano, mitad autómatas y acaba asándose en el fuego de un hogar; el padre y los hermanos de la joven confunden sus restos con un asado y los devoran, mientras la joven y el otro pretendiente se suicidan. Al enterarse del destino gastronómico del caballero, piensan sumarse al suicidio colectivo pero al descubrir que son los únicos herederos del autómatas cambian de opinión. El final incluye un literal chanco burgués y un baile antropófago de señores y criados con tanto humor negro y corrosividad como el mejor Buñuel aunque su resolución formal y sus

alusiones culturales lo emparentan a cineastas excéntricos como Raúl Ruiz, el Hugo Santiago de *La geste gibelina* o Werner Schroeter. La originalidad de Oliveira reside en la combinación del humor con la rigurosidad de la puesta en escena, a la que la forma cantada otorga una sugestión hipnótica.

En *El convento* (1995), una producción internacional con John Malkovich, Catherine Deneuve y Luis Miguel Cintra, su actor fetiche, Oliveira explora senderos esotéricos-literarios bajo el influjo del tarot, Shakespeare, Hoffmann y el *Fausto* de Goethe, del que se leen párrafos enteros. Un matrimonio compuesto por un filólogo americano y su esposa francesa, instalados en una campiña portuguesa para investigar el supuesto origen judío español del poeta de Stratford, se ve de pronto amenazado por su propia falta de deseo y por las tentaciones de un personaje demoníaco. La maestría de Oliveira supera el peligro de la alegoría gracias al espíritu romántico del relato. Su estructura acentúa los mecanismos de la narración e impone una distancia esencial entre las pasiones de los personajes y la calculada puesta, en la que la música de Stravinski es también un punto clave en la edificación de esta extraña fábula de rematrimonio y canto de fe al universo de la literatura. Si un Borges romántico hubiera hecho cine, el resultado habría sido *El convento*.

La otra gran sorpresa del ciclo fue *Tres hermanos* (1994), segundo film de la realizadora Teresa Villaverde, en el que se dan cita la seducción de Lisboa, una banda de sonido extraordinaria con fados, tangos, boleros y hasta un tema de Yupanqui, y el impresionante y absorbente trabajo de María de Medeiros, que luce más conmovedora y bella que nunca. Villaverde deconstruye un sórdido melodrama familiar a la manera de un puzzle compuesto por madres golpeadas, padres ciegos, hijos abandonados, incesto, crimen, un intento de violación y dos suicidios, uno de ellos a repetición consecutiva como el de Polanski en *El inquilino*. Paradójicamente, su relato viaja de la melancolía a la tragedia en una atmósfera poética en la que la cámara sostiene con placidez el manejo de la información visual, basado en sugerentes elisiones con un lirismo sorprendente.

Por último, el film del novel realizador y productor Joaquín Pintos *Dónde pega el sol* (1989), si bien no es en absoluto descartable y logra por momentos cierto clima ominoso ayudado por la utilización dramática del paisaje y un sólido elenco en el que se destaca la delicada Laura Morante, termina diluyendo el interés de ese retrato de una familia terrateniente del Portugal de provincias y sus soterradas y ambiguas relaciones, al extremar su morosidad y laconismo que acaba confundiendo los secretos de sus criaturas con poca claridad narrativa. ■

Festival de Toulouse

Los corresponsales de El Amante volvieron a Toulouse, pero no a ver si era cierto que Gardel nació allí, sino invitados por los IX Rencontres Cinémas d'Amérique latine, para volver a participar de su clima de calidez y su programación copiosa. Nuestros cronistas vieron películas y gente, hablaron de cine y de la vida, comieron comida francesa y volvieron con el material que les presentamos a continuación y con el que aparecerá en números sucesivos. Y volvieron a comprobar, de paso, que un lugar regido por la inteligencia y la buena voluntad es el más propicio para seguir ejerciendo este raro oficio con la libertad y la excentricidad que los suele caracterizar.



Cuentos de primavera

por Quintín y Flavia de la Fuente

Ir a un festival era para nosotros, hasta ahora, develar una incógnita. No tanto por el cine que veríamos sino más bien por la experiencia que significa sumergirse en un medio desconocido. ¿Nos tratarán bien?, ¿conoceremos gente interesante?, ¿haremos amigos?, ¿nos gustará la ciudad?, ¿comeremos bien?, ¿el hotel será una piojera? Como se ve, estas no son las preguntas que los enviados a festivales suelen contestar en sus crónicas. Imaginemos a un periodista destacado en el próximo festival de Cannes que, en lugar de relatar los eventos del 50 aniversario o tratar de conseguir una entrevista exclusiva a Clint Eastwood o a Juliette Binoche o retratar el glamour de las fiestas de los famosos, se dedicara a comentar la calidad de las medialunas del desayuno y sus dificultades para levantarse a tiempo para las funciones de prensa. Pero nosotros no vamos a Cannes. En primer lugar, porque no nos invitan. En segundo lugar, porque no sabríamos muy bien qué hacer. Después de haber transitado por un par de festivales pequeños y a escala humana, nos da la sensación de que en materia de acontecimientos monstruosos no nos conviene ir más allá de Mar del Plata, que con todos sus defectos, es parte de nuestro imaginario y no un mundo hostil y desconocido. Al final, resulta que en estos entornos básicamente amistosos, en estos micromundos que por su tamaño lo incluyen a uno como parte, uno siente que puede hacer dos cosas simultáneamente: contar algo de primera mano y poder pensar el

cine a través de sus protagonistas. De ahí que uno esté inclinado por transcribir anécdotas, transmitir impresiones, hablar distendidamente y evitar así la incómoda sensación de ser un número, cuyo único matiz de expresión es estar un poco más a favor o en contra de una película que los lectores no han visto. Pero la lista de nuestras inquietudes no se aplica a Toulouse, a la cual volvimos sabiendo que teníamos amigos y que podíamos caminar la ciudad con la despreocupada alegría del que se reencuentra con algo que siente como propio.

Toulouse estaba espléndida. El sol iluminaba con fuerza las famosas paredes rosas y una primavera intensa había hecho florecer los frutales. El ya habitual paseo por la orilla del Garonne, con los estudiantes tomando sol plácidamente en las barrancas, el cotidiano café en la plaza del Capitolio, el conocimiento de las locaciones de las librerías y unos pocos restaurantes y la sospecha de que la cocina del lugar es un asunto sofisticado nos permitieron sentirnos por primera vez en nuestra vida de cronistas como ciudadanos del extranjero, al punto de redescubrir la olvidada sensación de las vacaciones en un lugar fijo.

El elenco estable de Toulouse nos recibió con un cariño multiplicado. Encabezado por Esther Saint-Dizier, el grupo humano de los colaboradores de los Rencontres (donde nadie gana un solo franco) se caracteriza por su



Ana Saint-Dizier, Esther Agresti, Mauricio Conceição y Cariry

amabilidad, su eficiencia y su buen humor. El núcleo de la organización está compuesto, por un lado, por un conjunto de jóvenes, en su mayoría mujeres, que cada año están un poco más grandes y más lindas. Por el otro, por los veteranos de la ARCALT, la organización que pasó de la militancia solidaria con los refugiados latinoamericanos a la realización de eventos culturales. A los integrantes de este grupo unido nunca nos atrevimos a preguntarles por qué se ocupaban de nosotros con tanta generosidad.

Los novenos encuentros de Toulouse presentaron tres novedades importantes. La primera es que la cinemateca local, dirigida ahora por el famoso productor Daniel Toscan du Plantier, inauguró su nueva sede que incluye una hermosa biblioteca y sala de conferencias (adornada por un fresco que lleva escrita la leyenda: "La internacional será el género humano", que delata su origen como local comunista o algo así) y, sobre todo, dos salas de cine con excelente calidad de sonido e imagen (y butacas un poco



Orlando Senna, Sylvie Debs y Cariry en la biblioteca de la Cinemateca

apretadas, defecto de la mayoría de los cines franceses). La segunda novedad es que la revista que editan anualmente los encuentros, *Cinéma d'Amérique latine*, se publica ahora en tres idiomas (francés, castellano y portugués). La única revista mundial dedicada al tema se ha transformado en un impresionante volumen de 184 páginas y su contenido, que tiene relación con los eventos que presenta el festival pero autonomía propia, es de indudable valor para especialistas e interesados. La tercera novedad es la menos importante, dado el carácter amistoso y orientado a la no competencia de los acontecimientos tolosanos: se trata de la institución de dos premios, uno llamado *Coup de Cœur*, para ayudar con unos 5000 dólares a la distribución de la película elegida, y un premio del público, una variante que, como veremos más adelante, nos sigue arrastrando a situaciones un tanto cómicas. Antes de pasar a hablar de personajes y películas, digamos que la comida mejoró solo un poco, pero las muestras de cariño y amistad se multiplicaron hasta hacernos sentir en casa, incluyendo el tamaño de la pieza del hotel, minúscula como nuestro propio dormitorio.

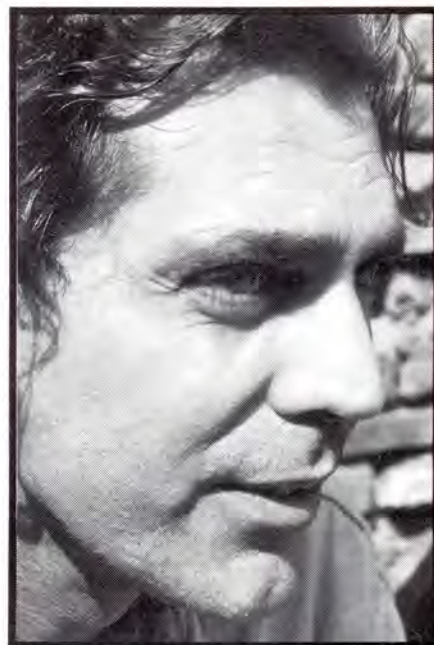
Sin duda, la joya cinematográfica de la muestra fue una retrospectiva completa de los films mexicanos de Buñuel, de la que hablaremos en el próximo número, presentada por el crítico Tomás Pérez Turrent, quien fuera amigo del director después de



Los olvidados, 2ª versión de Luis Buñuel

ser ayudante de Henri Langlois en la Cinemateca Francesa y ayudante de Langlois después de haber sido torero. La exhibición de los films buñuelianos incluyó un final alternativo de *Los olvidados* descubierto hace apenas unos meses. Entre los eventos especiales figuraron también una retrospectiva del chileno Miguel Littin, otra de María Luisa Bemberg y una tercera dedicada a las películas del *cangaço*, una tradición del cine y la literatura brasileños. También hubo mesas redondas sobre Buñuel, sobre cine y literatura y un "encuentro de profesionales" con cineastas y productores del que participaron representantes de dos instituciones oficiales francesas: el Centro Nacional de la Cinematografía y Unifrance. La loable intención de esta reunión fue acercar a los cineastas latinoamericanos a las posibilidades de producción y distribución con capitales franceses. El resultado fue pobre: los dos burócratas arrogantes que ocupaban la tarima no son los mejores interlocutores posibles para nadie. Por otra parte, el dinero del Fond du Sud, que es poco y se distribuye entre muchísimos países, suele favorecer a los que viven en París u obligar a los que lo reciben a gastarlo en Francia (el cine africano es una víctima de esta situación de pseudoayuda). Los profesionales se fueron de mal humor y los burócratas con la sensación del deber cumplido. Y ahora, iniciemos nuestra gira por el continente.

Argentina. Entre los concurrentes al festival hubo cuatro cineastas argentinos. Se supone entre los latinoamericanos que uno de los defectos nacionales es la arrogancia. No es que los argentinos tengan el monopolio de esta característica, pero ciertamente los cuatro especímenes de realizador blanquiceleste la compartían cada uno a su manera. Es difícil decidir cuál de los cuatro ganaría el premio en términos absolutos, pero los matices resultan,



Juan Pablo Lacroze

según el caso y el observador, más o menos irritantes. Gustavo Mosquera, a quien no conocíamos, podría ser aparentemente inocente de tales acusaciones. Su estilo es el del tipo humilde, de discurso modesto, que solo quiere seguir su camino sin meterse en el de los demás. Pero resulta que Mosquera debía ser el único cineasta del festival que se propone filmar algún día una película de 50 millones de dólares (ver declaraciones), lo que no deja de asociarlo con el estilo de arrogancia tecnológica y ambición a la americana. En el extremo opuesto, Alejandro Agresti encarna al clásico fanfarrón porteño. Sus declaraciones de autosuficiencia y sus modos extrovertidos son formas tan puras del ser nacional que tienen el atractivo de la autenticidad. Uno no termina de asombrarse ante la ola expansiva que produce en cada aparición ni tampoco de divertirse con su alegría. Al mismo tiempo, los que no gustan de este tipo de exteriorizaciones deben reconocer que el egocentrismo del personaje lo expone como persona, lo arriesga a la crítica apresurada, lo que no deja de ser un gesto de generosidad. La arrogancia de Agresti es contagiosa en su espíritu irreverente. Poco, en cambio, puede uno entusiasmarse con Mario Levin, un convencido de que representa las formas más puras de la cultura y del conocimiento cinematográfico. Un hombre que luce su perfecto francés al punto de hablarlo con los argentinos residentes en Francia y parece proclamar en cada gesto el desdén por los que lo

circundan. Seguramente Levin no es malo en el fondo, pero no va a ganar el premio "Cómo ganar amigos". Dejamos para el final al inefable Juan Pablo Lacroze, único director presente en el festival con un corto. La arrogancia de Lacroze es una arrogancia de clase. Su cortometraje, que lleva el título casi cómico de *Ensayando la cultura*, parece una publicidad institucional del Teatro Colón con artistas invitados como Ernesto Sabato. Su idea de la cultura es de una exterioridad insólita. Lacroze, un tipo afable del que se cuenta que está casado con Assumpta Serna, tiene el aspecto de un playboy que apareció en un festival de cine porque confundió el camino hacia la exposición de Rolls Royce a la que se dirigía.

Chile. Miguel Littin se paseó durante diez días por Toulouse con el caminar de un dictador latinoamericano en el exilio. Los primeros días estuvo acompañado por su compatriota el escritor Luis Sepúlveda, con el que trabaja en un guión. Después, con un aire de infinito aburrimiento se dedicó a dibujar a los presentes. En Toulouse, las calles siempre se alejan del lugar al que uno quiere llegar, como si fueran diagonales hacia la nada, pero cada vez que uno descubre

transforman en media hora. Pero no era así para Littin, quien se perdía cada vez que debía presentar una de sus películas, al punto que, una noche, se hizo llevar al hotel por la policía. Decididamente Littin no estaba clandestino en Toulouse. Vestido frecuentemente como un guapo del 900 (ver foto), participaba poco de las conversaciones pero nos sorprendía entre frases ininteligibles con aciertos tales como que *Nazarín* era la mejor película mexicana de Buñuel contra los dictámenes oficiales de Pérez Turrent que le daban a *El* el lugar de preferencia. Littin nos resultó un misterio que terminó resultando simpático en su soledad extravagante.

Bolivia. Mela Márquez, montajista boliviana residente en Roma, presentó su primera película como directora: *Sayariy*. Extraña heredera de colombianos y árabes con acento italiano, Mela estudió en el Centro Experimental de Roma y trabaja allí de docente. Es curioso, porque Márquez declara que su director preferido es Peter Greenaway y que su cine se inscribe en el "realismo mágico" ("ferocidad mágica", dice ella). Sin embargo, no parece haber en este documental antropológico rastros

varias horas se suceden enfrentamientos individuales entre los hombres (y a veces entre las mujeres) que derivan ocasionalmente en palizas colectivas. La violencia de la pelea es tremenda y el resultado es impresionante: una multitud de caras sangrientas y tumefactas y varios muertos. Mientras tanto, la iglesia del pueblo recibe donaciones y ofrendas. La película tiene su centro dramático en el combate pero fundamentalmente intenta describir la vida de las comunidades. Decimos que intenta, porque con gran lucidez, la directora advierte que en la cultura que investiga hay mucho de impenetrable para ella. La película termina con una escena notable. En apariencia, vemos una escena en una casa parecida a otras que vimos antes. La cámara se mueve y descubrimos que se trata de una especie de filmación publicitaria en un edificio alto de La Paz. Al fondo, uno de los protagonistas aymaras del film se ocupa de la limpieza de los vidrios. El film se burla de sí mismo, se autodestruye y muestra el conflicto de su propia realización. Márquez, esta vez, declara con acierto: "la película es mi tinku personal". Hay mucha energía en esta mujer que fue nuestra amiga boliviana de la temporada.



Miguel Littin

un nuevo atajo o la callejuela oportuna siente el orgullo del lugareño postizo. Los tiempos de caminata se empiezan a acercar a los famosos cinco minutos que los locales afirman que bastan para llegar a todos lados y que, al principio, se



Mela Márquez

de Greenaway ni de García Márquez (salvo el apellido de la directora). Por suerte, la película es mucho más interesante que su descripción conceptual. El film trata sobre el *tinku*, un rito que algunas colectividades aymaras practican desde la era preincaica. Complejo y misterioso, el *tinku* es aparentemente una ceremonia para propiciar la fertilidad de la tierra y de las mujeres. Una vez al año, dos comunas rurales abandonan su vida pacífica y dirimen un pleito ancestral en la plaza del pueblo al que llegan después de correr durante una noche entera y se retiran de allí para celebrar una fiesta. El encuentro (eso significa "tinku") es a golpes de puño. Durante

Brasil. A diferencia de los argentinos que andan cada uno por su cuenta y se recelan mutuamente, los brasileños parecen formar un elenco compacto. Cuando Conceição, la mujer de Orlando Senna, lograba apartarlo de su ocupación favorita que es dormir, al matrimonio se lo veía paseando o en compañía de algún compatriota. Entre ellos se destacaba Octavio Bezerra, el playboy del festival, que venía de ser padre y abuelo simultáneamente y afirmaba ser un abuelo soltero. Este prototipo de seductor brasileño le disputó el puesto al titular de las mujeres de Toulouse, Mauricio Martínez-Cavard, que también tenía otros rivales como los más discretos pero movedizos Mosquera y Lacroze. Y eso que Mosquera dio ventaja porque fue víctima de los médicos que le hicieron tomar antibióticos por un resfrío insignificante. Volviendo a Bezerra, hay que reconocerle su simpatía y calidez, cualidad en la que compite con Senna. Propusimos a las autoridades del festival que en futuras ediciones Senna sea el encargado de impartir lecciones de urbanidad para invitados irritados del tipo Levin.



Orlando Senna, su mujer Conceição y Manolito



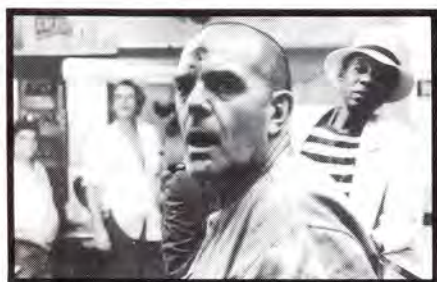
Terra estrangeira de Walter Salles y Daniela Thomas



O sertão das memórias de José Araújo



Octavio Bezerra



O lado certo da vida errada de Octavio Bezerra

La película de Bezerra parecía representar su espíritu distendido. Con el material para un documental que no conseguía financiación para terminar armó una película de ficción (para la que sí le daban dinero) que se llama *O lado certo da vida errada*. La historia es la de un personaje de clase media que llega destruido a su departamento después de sufrir todas las calamidades de la vida urbana para dedicarse a tomar cerveza y mirar alienadamente un canal de televisión psicótico en el que se sortea dinero y una noche con una mujer espectacular pero en el que, además, se pasan las escenas documentales que filmó Bezerra junto con noticias de calamidades múltiples frente a las que el presentador exige en tono imperioso la solidaridad de los televidentes. El resultado es una película loca, por momentos pesadillesca, siempre desprolija, irreverente, exaltada. Un trip afiebrado al caos de la civilización. Walter Salles y Daniela Thomas (que

no vinieron) dirigieron *Terra estrangeira*, de la que veníamos oyendo hablar bien hacía varios festivales. Presentada por Orlando Senna como “una película que refleja el dolor del exilio”, un mérito según nosotros secundario, se trata en cambio de una road-movie/thriller con protagonistas jóvenes, rodada en Portugal en blanco y negro, con aires nostálgicos aunque no de la patria sino de ciertas imágenes del cine que los directores logran evocar con éxito. Aunque el guión está lleno de agujeros, hay en la película un placer cinematográfico y una modernidad que permiten reconocer inmediatamente una calidad de cine poco frecuente en Latinoamérica. Una escena de amor, un barco encallado en la playa, las siempre conmovedoras imágenes de Lisboa (¿por qué será tan cinematográfica?) y las tan extrañas del Cabo San Vicente siguen en nuestra memoria después de muchos días.

O sertão das memórias, también en blanco y negro, de José Araújo, integró la sección de films sobre el cangaço, junto con, entre otras, las clásicas *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Antonio das Mortes* de Glauber Rocha y la más reciente *Corisco e Dadá* de Rosemberg Cariry. Este último departió amablemente con nosotros junto con la estudiosa francesa Sylvie Debs sobre el film de Araújo, a quien Debs entrevistó en la publicación de los Rencontres. Cariry enfatizó la pertenencia de su película y la de *O sertão* a los films sobre el Nordeste hechos por nordestinos, pero se manifestó prudente a la hora de definir la estética del film, que cuenta una historia en la que se representan las imágenes religiosas de la región, con sus referencias inevitables al dragón de la maldad y a la lucha de los campesinos por el agua. Debs, en cambio, fue enfática al subrayar el carácter alegórico del film y negar —según palabras del propio Araújo— el carácter documental (“jamais, jamais, jamais”). Por mi parte, la de Quintín

(Flavia no vio este film), la película resulta algo completamente distinto. No hay duda de que se trata de un homenaje al sertão, en las personas de la familia de Araújo que son los actores y en una evocación nostálgica de las tradiciones nordestinas. Pero el mayor mérito del film, justamente, deviene de su carácter documental: básicamente es una representación de teatro popular que recuerda, por ejemplo, a *Acto de primavera* de Manoel de Oliveira y a mí me resulta también cercano al excelente corto *Negocios* de Pablo Trapero que también hace actuar a su familia y vecinos. No veo, en cambio, alegoría alguna y sí un trabajo con las creencias como materiales de esa representación que, junto con el amor de la cámara por los actores, le dan a la película una cercanía humana y una originalidad poderosas. No es el mundo imaginario del sertão en abstracto lo que le da a la película su atractivo (que sí le permite teorizar a Debs) sino la presencia concreta de esa gente y la manera de mostrarla. Sin ello, la poética de la película estaría peligrosamente cerca de una generalización empalagosa. La banda de sonido (Araújo trabaja como ingeniero de sonido en EE.UU.) es también admirable.

Colombia. Además de nuestro amigo Mauricio, Colombia presentó al personaje exquisito del festival. Se trata de Francisco “Pacho” Norden, veterano realizador y culto del año cero. Norden es uno de esos tipos que inspiran respeto de solo verlos, con ese parecido a James Joyce o a William Faulkner. Al mismo tiempo, el personaje es extraordinariamente sencillo, sensible y amistoso. El único problema con Pacho era a la hora de confrontar nuestra ignorancia con su erudición. De entrada nos preguntó por la vida de una serie de pintores argentinos que nosotros jamás habíamos oído nombrar. Otro tanto ocurrió en una cena de la que participaron los Agresti y los Martínez-Cavard y en la que el tema



Francisco "Pacho" Norden

de discusión era: "Qué es el arte". Los ejemplos de Pacho eran siempre irrefutables: hablaba de pintores, arquitectos, escritores a los que el resto saludaba con una inclinación de cabeza y un coro de "ajá", mientras intercambiábamos miradas que significaban "quién será ese" y aguardábamos el fin de la conferencia de Pacho para imperturbablemente reanudar nuestras encendidas argumentaciones. Agresti logró convertirse en el centro de las discusiones afirmando que "el arte es buen gusto", tesis aberrante en la que se mantuvo hasta las cinco de la madrugada después de una cantidad apreciable de Calvados. Lo que estuvo ausente de Colombia fue la producción, más allá de la exposición de fotos de Mauricio y el video de Pacho sobre el poeta José Asunción Silva. Parece que los burócratas colombianos impidieron que una importante delegación participara de los encuentros y ni siquiera enviaron las películas.

México. Esta vez no estaba Retes, sustituido por una nutrida delegación integrada por Jorge Fons y Sra., Sabina Berman, Milt Valdez y el ya nombrado Pérez Turrent. Los Fons resultaron muy agradables y Jorge nos concedió una entrevista muy interesante que publicaremos en el próximo número. Además de *El callejón de los milagros*, se exhibieron otras dos películas de Fons, *Los albañiles* de 1976 y *Rojo amanecer* de 1989. *Los albañiles* transcurre en una

Cinemas d'Amérique latine

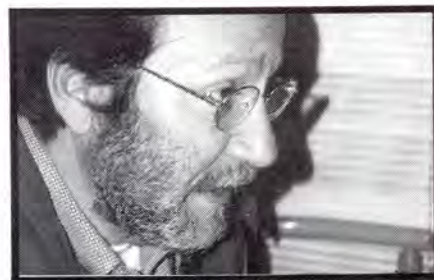
El quinto número de *Cinemas d'Amérique latine* dice en su editorial: "nos hemos puesto de acuerdo con nuestros amigos de la revista crítica argentina *El Amante / Cine* para iniciar este trabajo de difusión". Esa frase merece dos comentarios. El primero es que es cierto y los suscriptores de *El Amante* tendrán noticia de ello. El segundo es que esa frase figura en castellano en el original, porque la revista se edita ahora en dos columnas, una en francés, la otra en castellano o portugués, según la procedencia del artículo. El material de la revista es muy variado (terminaremos de leerla algún día de estos), está basada en textos originales e incluye una sección sobre escuelas de cine en el continente, una dedicada al cortometraje, otra a Buñuel (cinco artículos de autores mexicanos y franceses), una cuarta a Gutiérrez Alea (diez notas, que incluyen testimonios personales de gran valor), pero empieza con una nota del escritor colombiano Alvaro Mutis y capítulos dedicados al Brasil y a la Argentina (los que suscriben colaboraron en este número, al igual que Claudio España) que hoy son los dos países más

obra en construcción y es una película coral en la que el medio social se describe con enorme precisión de actitudes y lenguaje. No hay que asombrarse de las actuaciones de *El callejón de los milagros*. Fons ya era un gran director de actores hace veinte años y la película transmite la misma sensación de dominio del medio que su último film. Fons es un director con un oficio que no abunda en Latinoamérica. *Rojo amanecer* es una película curiosa, filmada casi en la clandestinidad, sobre la masacre de Tlatelolco previa a los Juegos Olímpicos de 1968. Este oprobio del Estado mexicano sigue siendo un tema tabú y aun en la fecha de realización de la película era un tema de denuncia importante. La película sustituye con ingenio la falta de presupuesto y evita los problemas con la censura con una visión de los acontecimientos de ese día desde el interior de un departamento que da a la fatídica plaza. Una familia vive la angustia de la posible muerte de sus hijos militantes hasta que retornan salvos a la noche. Pero cuando todo



productores de cine. La sección brasileña se abre con el habitual texto brillante de José Carlos Avellar y se llama "Para un espectador desatento", y en él se exploran los caminos futuros de un cine necesariamente fragmentario que debe tener en cuenta que el público está educado por la televisión. La revista de los *Rencontres* es el tipo de publicación monográfica sobre cine que no existe en la Argentina y que, por su extensión, puede ocuparse del tratamiento casi exhaustivo de los temas. Haber participado en esta publicación nos produce un justificado orgullo. ■

parece terminar, un comando parapolicial vuelve al departamento y los masaca. El plano final muestra al hijo menor, una criatura de seis años, abrirse camino llorando entre los cadáveres. Este epílogo nos resulta muy poco convincente y recuerda al cine argentino posdictadura en su discurso absolutario del sistema e incriminador exclusivamente de los represores directos. Mientras la película había mostrado que la masacre era una decisión del Estado en su conjunto, el final demoniza a un conjunto de individuos tenebrosos pero de rango mínimo. La aberración del sistema político mexicano se



Jorge Fons



El caso Mosquera

Mientras la mayoría de los invitados al festival llevaba una vida más bien descansada o hasta abúlica, Gustavo Mosquera se ganó el diploma de "el primer trabajador". *Moebius* se proyectaba a cada rato y su director acudía todo el tiempo a debates, charlas con los alumnos de la universidad local y entrevistas con los medios. Al borde del agotamiento y en uno de sus escasos ratos libres nos concedió esta entrevista.

Moebius está hecha dentro de un marco académico, pero la película viene de una idea mía y yo la hago con los estudiantes en vez de hacerla con técnicos de la industria. Pero la publicidad hace creer que se trata de una estudiantina, a tal punto que hay gente que se me acerca y me dice: "¿cómo puede ser que la película sea tan maciza, cómo hicieron para ponerse de acuerdo 45 tipos?" Y la respuesta es obvia: alguien dirigió la película como se dirigen todas las películas. Claro que una película no la realiza solamente el director, pero es el director el que da las líneas principales. Para los alumnos de la FUC fue una gran oportunidad para intervenir en un film profesional, pero no como cadetes o meritorios sino en los puestos principales. Y además ven cómo otro tipo, que también salió de una escuela e hizo sus cortometrajes, etc., dirige su propio largo. Y esa es otra gran experiencia que la van a emplear en su carrera.

Hay una situación paradójica respecto de *Moebius*. El film genera una simpatía previa porque intervienen los estudiantes, que se refleja, por ejemplo, en una buena prensa. Esto a vos te beneficia en principio, pero luego te perjudica porque no se te reconoce la autoría, digamos, como a cualquier otro director. Y te encontrás en la situación insólita de tener que demostrar que la película es tuya. Algo de eso hay. Pero de todos modos, la película es el primer intento serio de hacer ciencia ficción en la Argentina y eso es una característica que llama la atención independientemente de cómo se haya hecho. Por otro lado, la gente no es tonta y se da cuenta de que en un dibujo se reconoce el trazo. El que vio *Lo que vendrá* reconoce ese trazo. De todos modos, mi interés no es demostrar nada. Lo que me interesa es haber podido hacer

un experimento y que ese experimento tenga una repercusión interesante. Y me interesa sobre todo que la película divida las aguas, que es algo mejor que si el recibimiento es unánime. Cuando todos dicen que es hermosa o cuando dicen que es horrible es cuando hay que preocuparse.

¿Cuál es el público de *Moebius*?

A mí me sorprendió porque al principio pensé que era para jóvenes, para los amantes del *comic*, lo que aquí en Francia se llama la *bande dessinée*. Pero en cada país resultó que atrajo gente más grande, la que sabe sobre el tema de los desaparecidos. Los más jóvenes, en cambio, se quedan con la historia de un tren que desaparece. En la Argentina la película anduvo bastante bien, lleva 35.000 espectadores y está en la 14ª semana de exhibición. Afuera fue seleccionada por el Forum del Festival de Berlín, por el Sundance y por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, o sea lugares de lo más exquisitos. Me sorprende también que le guste más al público americano que al europeo. Pero uno no vive de los premios y las críticas, sino de un productor que diga que filmo bien y me dé plata para hacer otra película.

¿Cómo es eso de tu mudanza a Estados Unidos?

Yo no puedo parapetarme en mi medio. A mí me gustaría que en Buenos Aires hubiera un centro de formación en tecnología digital, para no tener que abandonar mis raíces, no tener que hablar en inglés. Pero no es así, el cine que a mí me interesa hacer está basado en otro tipo de ideas. Necesita fugarse a través de una imaginación fructífera que no pasa por el realismo mágico y menos aun por un cine realista. Yo necesito un trabajo de doble lectura, necesito una participación activa del espectador que siempre esté pegando en el borde, para que el público no sepa nunca con certeza si lo que ve es lo que estoy queriendo decir. Este tipo de cine para mí se sustenta en determinados efectos, en algún caso sencillitos, como en *Moebius*, y en otro complicadísimos, como en *El eternauta*, que es mi gran proyecto, pero siempre busco el doble mensaje relacionado con lo nuestro. En este momento no tengo el soporte técnico y lo voy a buscar a donde está, que es Estados Unidos. Y no en cualquier lado de Estados Unidos, sino en Digital Domain de James Cameron, o Lucasfilms de George Lucas. Estoy viviendo en San Francisco para intentar meterme ahí adentro y aprender. Quiero entrar aunque sea como el chepibe. Lo que me interesa es averiguar cuáles son los cuidados que un director de talla debe tener para filmar una escena en la que después se van a incluir efectos especiales. Hay problemas de sombras, de tridimensionalidad que tengo que aprender a manejar. Esto no se puede hacer de cualquier manera y me va a llevar por lo menos un año de aprendizaje. Al mismo tiempo, puedo mostrar *Moebius* para tratar de vender

mis proyectos, *El eternauta* o *Parque Chas*. También existe la posibilidad de que alguien me proponga dirigir un guión.

¿Cuál sería el presupuesto de *El eternauta* o de *Parque Chas*?

Para *El eternauta* 40 o 50 millones de dólares. *Parque Chas* muchísimo menos, un millón y medio porque se pueden usar efectos mecánicos. Para *El eternauta* hay que digitalizar. Necesito lluvia verde, tipos con más dedos, efectos que no se logran mecánicamente. También necesito tanques en la Avenida Santa Fe, destruirle el pasto a la cancha de River, porque no se puede hacer siquiera en la cancha de Huracán. Escuché a mucha gente decir que quería hacer *El eternauta*, pero no se puede atarla con alambre.

¿Dónde te ves en el cine, con quién y contra quién?

Creo que estamos viviendo los cambios mucho más rápido. La forma de penetrar con la imagen es distinta. Antes un Fellini podía hacer lo mismo durante veinte años y lo suyo era un búnker de genialidad. Hoy aparece un tipo y hace una película y a los diez días aparece otro que lo reemplaza. No se establece un parámetro duradero. Es mucho más difícil ponerse en algún lado. Pero yo tengo dos vertientes. Una de la época en que estudié, en la que era asiduo del Cosmos 70 y me fascinaban Zanussi o Zulawski y me pasaba horas hablando de las películas de Tarkovski, que además es un técnico genial. Por el otro lado del muro, siempre me fascinó Kubrick, que a diferencia de Spielberg creaba sensaciones con la cámara sin tener un equipamiento tan sofisticado. Hoy me gusta Jarmusch, que es capaz de crear sensaciones con muy poco dinero, o *Delicatessen*. *Moebius* intenta ser un poco eso, un producto casero, fruto entre otras cosas de mis años estudiando ingeniería electrónica. Pero es un techo. No puedo sumarle una piedrita más, se me abrió el abismo tecnológico. Podría hacer *Parque Chas* mañana en Buenos Aires, pero no *El eternauta*.

¿Qué es lo que va más allá de los efectos en tu cine?

Yo apuesto a una actuación grotesca, pero en el marco de la ciencia ficción y no de una comedia. No es una mezcla muy vista. Pero me interesa el grotesco porque cada personaje es una maqueta. A mí no me interesa presentar un militar de manera realista, sino crear una figura que represente una realidad ya vista, que obligue al público a trabajar. Los efectos están al servicio de una idea. En *Moebius* hay un tipo que representa el poder, otro la clase media que hace lo que le dicen los de arriba, el del "no te metás". El profesor que tiene la posta y sabiamente no la dice porque no es el momento. El joven, en cambio, que de algún modo me representa, no tiene la posta pero la huele. Es lo que siento que me pasa a mí. Soy como un médico que necesita matar a varios pacientes para llegar algún día a ser una eminencia y maravillarse a la gente con sus operaciones. ■

convierte en el problema de un huérfano, así como *La historia oficial* termina siendo el problema de una madre adoptiva.

Cuba. En los primeros días del festival nos sorprendimos muy gratamente por un documental sobre Harry Belafonte llamado *A veces miro mi vida*. De una bella serenidad, la película conseguía retratar al artista apelando apenas a sus conciertos, a escenas de sus películas (Belafonte



Orlando Rojas

actuó mucho en el cine americano) y a un par de entrevistas. En las antípodas de la escuela tradicional cubana de Santiago Alvarez, sin juegos con la imagen ni montajes alternados, su autor Orlando Rojas lograba en 1981 una película que debería ser mucho más conocida. Si no lo es, es en parte por una situación tragicómica. El material de archivo no tiene derechos, por lo que su exhibición está prácticamente maldita. Pero el poder de convicción de la película es tan grande que los espectadores, emocionados, salían del cine queriendo fundar un nuevo club de fans de Belafonte. Es curioso, pero por razones de edad muchos habíamos escuchado hablar de Belafonte, pero casi nadie sabía a ciencia cierta quién era. Lo recordaremos a partir de ahora. Es notable que el discurso militante quede en un segundo lugar frente a la intimidad de las anécdotas de juventud y las reflexiones sobre el lugar del artista. Un par de días después Rojas hizo su aparición por Toulouse, justo para presentar lo que hasta hoy es su última película, una ficción llamada *Papeles secundarios*, de 1989, en la que toda la transparencia de *A veces miro mi vida* se transforma en oscuridad y barroco. El estreno de una obra de teatro en La Habana es el motivo para que los miembros de la compañía desplieguen todo tipo de intrigas y canalladas entre la ambición de los actores y las maldades de los burócratas. La historia gira alrededor de una actriz



Entrevista a Francis y Esther Saint-Dizier

¿Cuánto público vino este año?

Esther: Este año seguimos progresando en cantidad de espectadores. Ya llegamos a los 20.000 y notamos también que el público es cada vez más joven.

¿Cuál es el presupuesto?

Nuestro presupuesto fue este año de unos 180.000 dólares. Recibimos fondos de la alcaldía de Toulouse, de la región, de la nación, de algunos sponsors y también del público a través de las entradas. Pero no hay un gran sponsor público.

¿Y qué es esta novedad de los premios?

La idea de los premios, en principio, no nos gustaba porque no queríamos que los Rencontres fueran competitivos. Nos resistimos durante ocho años, pero ahora instituímos el premio Coup de Cœur, que no lo entendemos como una competencia entre películas, sino como una ayuda al distribuidor que tome el film ganador en Francia. El premio del público, a su vez, es puramente honorífico.

¿Qué aporta de nuevo la Cinemateca de Toulouse?

Francis: Además de las salas, cuya calidad de proyección es excelente, gracias a la Cinemateca de Toulouse tendremos una copia en depósito para que las películas que no tengan distribuidor en Europa puedan circular de todos modos en circuitos no comerciales. Las copias estarán bien protegidas y al alcance de quienes las quieran exhibir. La mayoría de los realizadores y productores han prestado su conformidad para dejarnos una copia en esas condiciones. La idea es que la Cinemateca de Toulouse posea una especie de fondo de cine latinoamericano, lo que es muy importante porque en Europa hay muy pocas copias. Cuando se quiere

hacer un homenaje a un realizador latinoamericano, es muy difícil encontrar sus viejos films. Las copias quedan solo en depósito y siguen siendo propiedad de los productores. La Cinemateca de Toulouse, que tiene 15.000 largometrajes, es además la segunda de Europa por sus condiciones de conservación. La retrospectiva de Buñuel fue posible gracias a la Cinemateca. Logramos encontrar todas las copias en los distintos países de Europa.

¿Cómo fueron las películas este año?

Francis: Nos parece que las películas son de mejor calidad que las del año anterior.

Esther: Las películas argentinas tuvieron mucho éxito. Subiela es muy conocida, porque varias de sus películas tuvieron distribución en Francia. También gustaron las películas mexicanas, *El callejón de los milagros*, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, y las brasileñas *Corisco e Dadá*, *O sertão das memórias* y *Terra estrangeira*, aunque esta última se pasó una sola vez porque encontró distribuidor en Francia. El boca a boca funciona mucho en el festival. Con *Moebius*, eso fue muy importante. Inclusive la televisión local hizo una nota con Mosquera en el metro de la ciudad. Los estudiantes y los profesores se interesaron mucho porque el film prueba que una película de escuela puede tener éxito entre el público.

¿Por qué gusta el cine argentino?

Francis: Creemos que el cine argentino gusta mucho aquí porque la Argentina es el país más cercano a Europa. Debe tener que ver con eso de que los argentinos descienden de los barcos...

¿Qué están pensando para el año que viene?

Esther: El año que viene los Rencontres cumplen diez años. Uno de los proyectos es hacer una retrospectiva otorgando justamente un coup de cœur retrospectivo: elegir una película por año, las que más nos gustaron. Haremos una selección de diez buenas películas. También haremos una retrospectiva sobre el cine cómico en Latinoamérica, para contrarrestar un poco cierta imagen de tristeza que arrastra el cine latinoamericano, e iniciaremos la costumbre de tener retrospectivas temáticas y no solo de directores. Pero falta un año y ya se nos ocurrirán otras cosas. ■



Papeles secundarios de Orlando Rojas

de mediana edad que pierde finalmente el papel que tanto ambicionaba. Al presentar la película, Rojas anunció que él se identificaba con la protagonista, con lo que el masoquismo del film se pone aun más en evidencia. A esta mujer la humillan, la violan, la rechazan. Pero lo más interesante es que Rojas insinúa tanto en la película como conversando fuera de ella que todo eso le ocurre a la mujer por su culpa. La película pone tres generaciones en escena y la intermedia es la más perjudicada. La generación vieja resulta respetable a pesar de sus mañas y la joven es fresca y desprejuiciada. Es la propia generación de Rojas (que tiene 47 años) la que carga con todos los defectos. Como suele ocurrir en el cine cubano, la historia admite una inmediata transposición al mundo del cine y aun a la propia carrera de Rojas como director. En una larga charla que sostuvimos con él después de la película nos resultaba casi insólito que Rojas planteara la realización de un film como una operación de sofisticada estrategia. Las películas no tenían que ser demasiado oscuras ni tampoco triviales, no tenían que ser contrarrevolucionarias pero tampoco dejar de ser críticas. La aprobación de los guiones para filmar era también un asunto complicadísimo, en el que los funcionarios que lo rechazaban podían tener razón muy frecuentemente y todo era materia de consulta y deliberación. En definitiva, Rojas sostenía que su generación tenía algo de infantil, que al no haber hecho la revolución pero habiendo sido educados por ella, ocupaba un lugar siempre secundario en el poder y, al mismo tiempo, no tenía la libertad ni el cinismo de los más jóvenes. El mundo del ICAIC, el legendario instituto de cine cubano, resulta difícil de comprender a la distancia. Todos los que lo integraron alguna vez están ligados indisolublemente y comparten códigos y secretos difíciles de entender por el profano. Rojas terminó

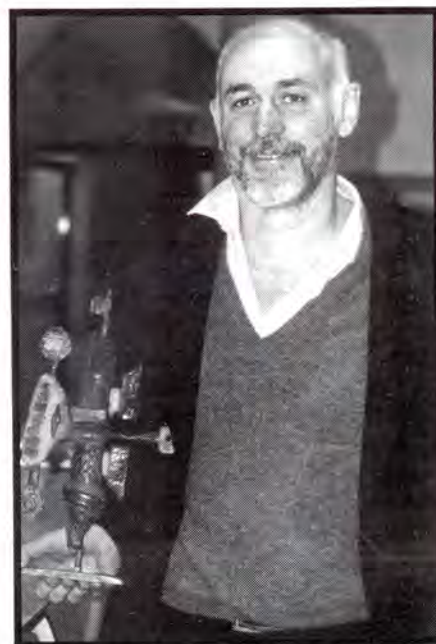
reconociendo que pensar el cine con la obligación de aportar algo a la causa ("llevamos la isla sobre nuestros hombros") era una carga tal vez demasiado pesada. Para el crítico, apreciar películas como *Papeles secundarios* se transforma en una cuestión difícil fuera de las claves necesarias para su interpretación. Sin embargo, lo más atractivo del film seguramente sean sus disparatadas conclusiones, que exponen al director mucho más de lo habitual: uno tiene la sensación de que Rojas está diciendo que su protagonista es sacrificada, pero que se lo merece, sin que sus argumentos dentro y fuera del film aparezcan más que como un acto de crueldad exagerada. Nadie es tan cruel contra sí mismo sino por una buena razón. La de Rojas se nos escapa.

Premios. Mencionamos que había dos premios. El Coup de Cœur lo ganó Agresti por *Buenos Aires viceversa*. El premio del público lo ganó Subiela por *Despabilate amor*. Siguiendo la tradición inaugurada en el festival de Lleida, los organizadores decidieron que Quintín era la persona más adecuada para recibir el trofeo. Este disparate se origina en el deseo de Esther Saint-Dizier de reconciliar su gusto por el cine de Subiela con su amistad por nosotros. Para no mentir, cosa que nos gustaría, digamos que casi todos los tolosanos son bastante fanáticos de Subiela. Como muestra vaya el comentario siguiente, extraído del programa del festival: "un autor de primera importancia, un realizador de excepción al que los distribuidores franceses no le han dado todavía el lugar que se merece mientras se ocupan de promover tantos valores falsos y dudosos". Tras no pocas vacilaciones Q. aceptó resignado su misión y se llevó otra vez premio y aplausos que no le correspondían. El discurso de agradecimiento fue más o menos así: "La organización del festival ha cometido un doble error al designarme para recibir este premio. El primero es haber seguido la tradición que hace que cuando los responsables de un film no estén presentes, el premio se le entregue a un compatriota. Si uno debe hacerse cargo de los logros de su país por el solo hecho de haber nacido en él, también debería hacerse cargo de sus atrocidades. No pienso hacerlo. El segundo error es hacer que un crítico retire el premio del público, porque ya es hora de que se comprenda que el gusto del crítico no tiene por qué ser



Buenos Aires viceversa de Alejandro Agresti

el gusto del público. De todos modos, esto podría servir para instaurar una sección fija en el festival que se llame 'el castigo al crítico', con lo que mucha gente estaría satisfecha. De todos modos, les agradezco este premio, no en nombre de mi país, porque el nacimiento es una circunstancia, ni tampoco en nombre del realizador, que no es mi amigo, sino en nombre de los hermosos días que hemos pasado en esta ciudad tan hospitalaria". Y ahora, queridos lectores, deseamos pedirles un consejo. El premio que ganó Piñeyro en Lleida se lo hicimos llegar a través de su jefa de prensa con una nota irónica pero amistosa (que Piñeyro no contestó). La situación es ahora más complicada. No nos da el cuero para la nota amistosa ni conocemos a nadie que se ofrezca de intermediario. El premio es una bella estatua de un peso considerable y lo hemos cargado a través del océano como una penitencia. Amigos, ¿cómo hacemos para darle el premio a Subiela? ■



Quintín con el premio de Subiela

Sabor local

por Flavia de la Fuente

A mi sobrina Vera, que por ahora solo sabe degustar la teta.

Este año las cosas estaban bastante cambiadas en el Forum des Cordeliers (lugar de reunión y comedor de los encuentros). Las mesas lucían más coquetas con sus simpáticos manteles y flores. Guirnaldas coloridas daban calor al imponente ambiente gótico del salón inmenso. Una exposición de fotografías del amigo Mauricio Martínez-Cavard, tomadas durante su adolescencia en Colombia, adornaba una de las paredes. El año pasado Q. y yo les habíamos criticado a los organizadores del festival, tanto en estas páginas como personalmente, la calidad de la comida. En consecuencia, todo el mundo nos preguntaba, a cada rato, si la comida estaba mejor. Y no podíamos más que responder, con una sonrisa nerviosa, que sí, que estaba mucho mejor. Pero ellos, que ese tema lo dominan a la perfección, sabían claramente que no era así.

Una vez terminados los encuentros de Toulouse, Q. y yo planeábamos ir a conocer en auto Europa central. Nuestra ya amiga Edna, la sanjuanina tolosana, nos dijo que debía presentarnos a unos amigos suyos que habían hecho ese mismo viaje hace un par de años. Así fue como conocimos a Martine Bureau y Mario Quadrini. Nos cruzamos varias veces en los Cordeliers y en el cine, y finalmente fijamos el día del encuentro: el sábado a las diez de la noche, en su casa, mientras



Tomando champán con Martine y Mario

transcurría el baile del festival, al que ninguno de nosotros tenía ganas de ir. Bien, Q. y yo suponíamos que íbamos a comer una picadita, mirar los mapas, fijar la ruta y que luego de una breve estadía en lo de Martine y Mario volveríamos al hotel silbando bajito. Como se podrán imaginar, el asunto no fue así. Y esa noche se transformó en una de las veladas más mágicas que recuerde. ¿Qué sucedió chez Martine y Mario?

Bueno, como era de esperar, hablamos del viaje. Nos indicaron la mejor ruta: primero dormir en Lyon, después en Zurich y luego derecho a Viena.



El magret de canard y las papas gratinadas



Comiendo el magret

Mientras tanto, comíamos aceitunas verdes y habas con vino blanco. No éramos los únicos invitados. También estaban Jean-Philippe y Manolito (que vivían en lo de Martine durante los encuentros), Lea Szapiro (una gourmande o, mejor dicho, morfona que se había autoinvitado porque sabía lo que se venía), Edna y, finalmente, su hijito Javier, un maravilloso joven de 29 años. Como les decía, terminamos de arreglar el tema del viaje y Mario propuso un brindis con champán (en este caso sería mejor decir champagne). Q. y yo pensábamos que con el brindis se acababa todo y que nuestro



Los quesos



Martine abrazando a Quintin porque come queso

desgraciado destino nos llevaría a bailar salsa a los Cordeliers. Pero, de pronto, Martine dijo: "Pasen a la mesa". Y así fue como asistimos a un auténtico banquete francés, con sus cinco platos de comida: la entrada, el plato principal, la ensalada, los quesos y el postre. Y, para finalizar, café, licores y cigarros. Y así fue. Martine, una mujer alta, muy delgada, de cabello rubio y corto, de aspecto ejecutivo y más bien nervioso, resultó ser, además de contadora de profesión y contadora del festival, una excelente cocinera. Eso sí, no come casi nada de lo que cocina. Mario, un tipo de aire bonachón, canoso y de sonrisa amable, fue el responsable de los postres. Mario es autodidacta. Trabaja en informática y le gusta el *bricolage*: repara todo lo que no funciona en su casa o en la de sus vecinos Esther y Francis. Pero, más que como *bricoleur* se definió como *bâtisseur*, es decir, constructor y nos mostró orgulloso la biblioteca que él mismo había diseñado y construido. La velada se iba animando con la

llegada de cada plato. Yo, con el foie gras, ya estaba en un éxtasis absoluto. El foie gras es, de por sí, una de las maravillas de este mundo, pero el que hizo Martine fue el más sabroso que probé en mi vida. Q. volaba de euforia. En ese momento, llegó Francis que, pese a ser uno de los organizadores de los encuentros, optó por la fiesta de Martine antes que por la salsa. El segundo plato era un pato crudo cortado en pedacitos que se cocinaba sobre una plancha de mármol en la misma mesa. Q. y Javier no pararon de masticar hasta que no quedó un solo gramo de pato sobre la tabla de madera. En Francia el tema del pato es toda una historia. Se lo comen íntegro, como nosotros a la vaca: corazón, hígado, estómago, glándulas. Así es como no se ve en Francia ningún pato nadando tranquilamente por los ríos como en el resto de Europa. Además, la forma en que logran sus mejores exquisiteces delata una psicología perversa. Para lograr el foie gras, hacen engordar a un pato hasta que el hígado revienta. Justo justo antes de que esto ocurra lo matan y así se obtiene el sabroso foie gras. Otra. Una de las mayores delicias francesas es el *ortolan*, un pájaro al que le sacan los ojos y que se come con capucha para no impresionarse. Este plato es el último que comió Mitterrand, quien lo eligió como despedida de la vida. Pero volviendo a nuestra cena, ya a esta altura todos estábamos eufóricos, locuaces (en francés), relajados, divertidos y agradecidos. Llegaron los refrescantes espárragos. Y después la indescriptible tabla de quesos. A Q. no le gusta el queso pero en esta ocasión tuvo que admitir que era algo maravilloso. Philippe, otro de los organizadores, aparecía a cada rato para traer las recaudaciones parciales del baile (y, de paso, comer un poco), que parece que fue mejor aun que el del año pasado. Y, por último, el postre de Mario que estuvo a la altura de las circunstancias: sus peras fueron un excelente broche de oro. La noche continuó con el café, los licores y los cigarros. Martine y Mario se peleaban no recuerdo por qué pero sí me acuerdo de que consultaban como árbitro al diccionario *Petit Robert*, al que cuando no le daba la razón, Martine acusaba de desactualizado. Como siempre, fuimos los últimos en retirarnos. No sabíamos cómo agradecer semejante agasajo. Abrazados, en un estado de absoluto romanticismo y cantando loas a Francia, decidimos pasar por el

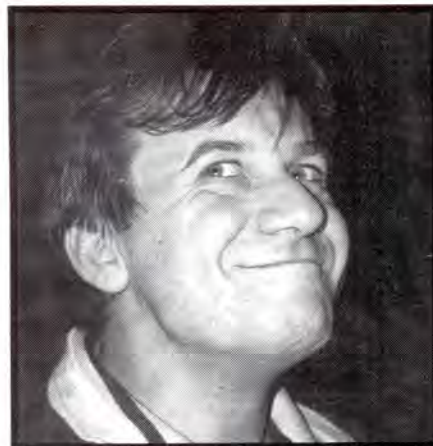
famoso baile para ver a los amigos. Pero, como ya ninguno es adolescente, hacía rato que se habían ido. Los músicos estaban guardando sus instrumentos. La fiesta languidecía. Así que en ese estado de embriaguez y satisfacción que pocas veces se siente, caminamos despacito a través de las callejuelas desiertas de Toulouse en dirección al hotel Ibis.

Menú chez Martine y Mario

1. Foie gras de canard mi-cuit y chichon (paté del país vasco: canard gras con cerdo).
2. Magret de canard con papas a la crema gratinadas y con pimienta.
3. Espárragos con vinagreta (mostaza de Dijon, vinagre casero, sal, pimienta y aceite de oliva).
4. Quesos: Camembert, Fourme d'Ambert au lait cru, Cazellout, Gramat Fermier e Iraty de l'Abbaye.
5. Poirs "Belle Hélène" (peras argentinas, helado de vainilla, chocolate y almendras).

Y para finalizar, café, licores (ginebra Bols) y cigarros.

Al mediodía siguiente teníamos que encontrarnos para almorzar con Francis y Esther. Parece que el asunto de nuestro repudio de la comida les había dolido y se habían puesto de acuerdo para mostrarnos cómo se comía en Toulouse y así hacernos callar para siempre. Y, efectivamente, nos dejaron mudos y deslumbrados. La sofisticación de la comida francesa es algo serio. Esta vez los cocineros fueron Francis y Lea. Los invitados fueron apareciendo lentamente. Pacho, Teresa Toledo, Orlando Rojas, Manolito y Martine (esta vez, solo como observadora).



Alejandro Agresti



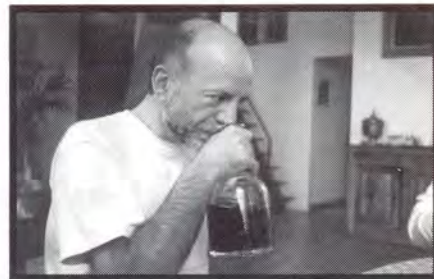
Orlando Rojas y Teresa Toledo



Jean-Philippe Polo y Lea Szapiro



Esther Saint-Dizier



Francis Saint-Dizier catando



Mauricio Martinez-Cavard

Mientras iban llegando opinaban sobre el foie gras al vino blanco, esta vez hecho por Francis. Era algo completamente distinto del de Martine, aunque igualmente delicioso. Se hablaba del baile de la noche anterior. No sé quién dijo que Paulo Paranaguá era un patadura. Ante esta antipática afirmación saltó la camarada Teresa y sentenció con lenguaje de comisario político: "Se reconoce el esfuerzo del compañero que ha dado un paso al frente en el momento adecuado". Después vino la ensalada de *gésiers* que preparó Lea. Una maravilla. Y mientras tanto ya no se podía hacer otra cosa que hablar de comida. Francis, explicando un poco la cocina francesa, dijo: "La cocina no tiene nada que ver con la naturaleza. No es más que cultura". Llegaron más amigos, Jean-Philippe,

Mauricio y su mujer y muchos más. La casa de Esther y Francis está siempre abierta (literalmente) para todo el mundo. Digo literalmente porque se entra sin llamar, la puerta está abierta de verdad. La tarde iba avanzando. El sol calentaba el comedor y un aire de siesta empezaba a rondar el ambiente. Francis entonces dijo: "Para finalizar, citando a Godard: café, cognac y cigarros". Yo no sé cuándo Godard dijo eso pero suena bien para un final.

Menú chez Francis y Esther

1. Ensalada de *gésiers* (o sea, ensalada verde con estómago de ganso cocinado en su grasa).
2. Foie gras de canard con vino blanco

de Alsacia, Gewurztraminer.

3. Cabrito de montaña con chimichurri.
4. Queso Vacherin rociado con vino blanco. El Vacherin es un queso de vacas alimentadas solamente con flores.

Y para finalizar, café, Armagnac y cigarros.

La tarde terminó con un plácido paseo en auto por el Garonne (sobre todo para Pacho que se quedó dormido) y, al atardecer, el obligado café en la plaza del Capitolio. Fueron apareciendo más amigos, entre ellos Alejandro Agresti y su encantadora mujer Marianne, pero eso ya daría para otra nota.

Buen provecho y hasta la próxima. ■

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.*

Películas y chivitos

Del 22 al 30 de marzo se realizó el XV Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, la posibilidad a pocos kilómetros de Buenos Aires de acceder a filmografías poco conocidas.

por Gustavo J. Castagna

Montevideo es una ciudad muy tranquila y mucho más durante la llamada Semana del Turismo. Es un lugar ideal para desenchufarse de los embotellamientos, de las corridas, de los apuros horarios y de la locura de Buenos Aires. Todo es más calmo y parsimonioso y absolutamente distinto al ruido cotidiano de nuestra capital. Una ciudad, en fin, para descansar y destaparse los oídos. Pero, desde hace quince años, Montevideo también tiene un festival de cine organizado por la Cinemateca Uruguaya, es decir, por un reducido grupo de personas que transmiten su pasión y voracidad cinéfila, con muy poco dinero para invertir en el evento pero con todas las ganas que año a año culmina en los nueve días del festival.

Noventa largometrajes y más de cincuenta cortos se proyectaron en cinco salas, siempre ocupadas por un público exigente que mira respetuosamente las películas, se preocupa por la calidad de las proyecciones y, por lo menos en esta ocasión, soportó estoicamente el calor que invadió la ciudad. En esta oportunidad estuvieron invitados Gianni Amelio, quien presentó *Lamérica*; el finlandés Mika Kaurismäki, a propósito de una retrospectiva dedicada a los Kaurismäki Brothers (que será comentada en el próximo número de la revista), la dupla más renombrada del actual cine nórdico; las actrices principales del film brasileño *¿Quién mató a Pixote?* y la joven realizadora (23 años) de origen chipriota Aliki Danezi-Knutsen, de quien se exhibió *Caminos y naranjas*, una interesante película político-testimonial. Algunos de los films que se proyectaron ya fueron estrenados y comentados en la revista (*Madadayo*, *La reina de Shanghai*, *El callejón de los milagros*, *El día de la bestia*, *Flamenco*, *Underground*, *Contra viento y marea*), pero la mayoría difícilmente tengan exhibición comercial en nuestro país (*La comedia de Dios* de Monteiro, *El bebé de Macon* de Greenaway, *Smoking y No Smoking* de Resnais), lo que certifica la calidad y el prestigio, en general, de las películas proyectadas en el festival. El film de Lars von Trier recibió el premio a la mejor película, y además se repartieron otros premios y menciones de la crítica y de la OCIC a diversos films, en tanto *Lamérica* resultó la preferida del público. *Picado fino*, *Moebius*, *Historias de amor*, *de locura y de muerte*, *Ciudad de Dios* de Víctor González y varios cortometrajes —muchos de los cuales

integrarán *Historias breves II*— fueron los films argentinos exhibidos en la muestra. Bueno, basta de periodismo informativo y a contar las películas que tuve oportunidad de ver.

John Cassavetes: arriesgarlo todo para expresarlo todo es un documental del belga Rudolf Mestdagh dedicado a las películas y al particular mundo del realizador de *Sombras y Torrentes de amor*. Gena Rowlands, Falk, Gazzara, Cassell, Bogdanovich y Paul Mazursky (?) desfilan en un documental que parece una gacetilla de prensa donde se venden y publicitan las virtudes cinematográficas del realizador. Mestdagh solo se limita a hacer un respetuoso homenaje didáctico en el que se reitera la posición independiente y marginal de Cassavetes dentro de la industria y sus temas (la soledad, la autodestrucción familiar, su técnica de filmación y su trabajo con los actores, su adicción al cigarrillo y la bebida) que están mucho mejor expresados en las películas del director que en este documental sin riesgos y nada novedoso con respecto al género. *Extasis* de Mariano Barroso es una pésima película, de lejos la peor que vi, por lo que debe agradecerse que no se conozcan los trabajos de Federico Luppi en el mercado cinematográfico español, como el de este elemental argumento sobre hijos no reconocidos, personajes pobres y ricos y culpas repartidas provenientes del pasado. *Flirt* de Hal Hartley es otro ejercicio del realizador de *La última oportunidad* (su mejor película), donde se narra una misma historia (es decir, un mismo guión) en tres ciudades diferentes (Nueva York, Berlín, Tokio). Hartley continúa valiéndose de sus personajes zombies y de su escasa comunicación con el espectador, por lo que solo vuelve a transmitir su prolijidad formal y aquello de mucho cerebro y nada de corazón que tanto les gusta a los estudiantes de cine.

Dos films alemanes protagonizados por mujeres anduvieron por Montevideo. *Vidas violentas* de Peter Welz es una versión de *Thelma & Louise* después de la caída del Muro, donde a la ligereza y simpatía con que está contada la historia se opone el trazo grueso de la situación política y social de Alemania, que descompensa la historia de dos chicas marginales que roban dinero para entregárselo a los más necesitados. *Nadie me quiere*, en cambio, es una

comedia negra de la realizadora Doris Dörrie (*Hombres, En la mitad del corazón*) que plantea el enigma de una mujer (María Schrader, excelente actriz, también presente en *Vidas violentas*) que cumple treinta años y no encuentra ningún sentido a su vida. La película de Dörrie tiene un tono mortuorio y poco complaciente, logrando conjugar los momentos de comedia (representados por una serie de personajes al borde de la caricatura) con otros más pesimistas y oscuros, marcados por esa edad clave que cumple el personaje central. La escena del día del cumpleaños, en la que el vecino gay disfrazado de la Muerte recibe a su amiga con la torta y las treinta velitas, es una de las más terribles y siniestras que recuerdo en mucho tiempo.

Alain Tanner jamás cambiará su estilo. Hermético, críptico y misterioso, su cine apunta a reflejar una visión pesimista del mundo, mostrando un caos general que solo puede encontrar salvación mediante las particulares relaciones que entablan sus personajes. Este personal discurso del realizador de *Los años luz* y *Messidor* continúa en *Fourbi*, una historia de cambio de identidades y juegos intelectuales donde el director suizo ataca los medios modernos de comunicación. Tanner cambió de geografía pero no de estilo. Lejos quedaron los tiempos de *Los años luz*, donde los personajes necesitaban volver a la naturaleza para descubrir los signos vitales que les hicieran recuperar su existencia. En *Fourbi* esa conjunción de identidades entre dos mujeres, primero propuesta como un juego, le es útil a Tanner para lanzar una feroz crítica al mundo actual, alejado de cualquier clase de sentimientos. Película introspectiva como pocas en los últimos años, *Fourbi* continúa elaborando un cine de tesis pleno de reflexión y pensamiento.

La gran decepción del festival fue *Nelly y el señor Arnaud* de Claude Sautet. El prestigioso realizador, a quien admiro por *Max y los chatarreros*, *Un corazón en invierno* y *César y Rosalie*, lamentablemente se está poniendo viejo. Sautet jamás perderá su inteligencia para contar una historia a partir de detalles, miradas de los personajes y pequeños hechos que siempre bordean riesgadamente la más primitiva psicología. Tampoco abandonará su estilo pausado, los conflictos íntimos de sus personajes y la carencia de afectos (o los nulos afectos) que tienen sus criaturas. Al respecto, *Un corazón en invierno* es el mejor ejemplo del tono elegido por Sautet para contar sus historias. En cambio, *Nelly y el señor Arnaud* tiene dos graves problemas. Por primera vez, se vislumbra ese mecanismo de relojería de los relatos del realizador que, en este caso, lo conduce peligrosamente a un cine de calidad prolijo, sin vida, carente del menor riesgo. Pero el problema mayor se relaciona con el punto de vista elegido por Sautet. En *Nelly y el señor Arnaud*, el personaje de Michel Serrault (a esta altura un actor insoportable que recuerda a los arrogantes intérpretes de la Comédie Française de los años 30) es un tipo desagradable, repulsivo, que inspira el permanente rechazo. Esto no sería criticable si Sautet no se situara junto a este personaje que no tiene ningún problema en castigar verbalmente y hacer sufrir a Emmanuelle Béart (bella como siempre). Sautet se coloca del lado de la misoginia y no es condenable que lo haga pero el resultado es lamentable y patético: abandona su postura de viejo sabio mostrada en *Un corazón en invierno* para transformarse en un viejo gagá en una película que parece concebida por alguien que estuvo una hora espiando el baño de mujeres. Y, por supuesto, sin haber entendido nada.



Fourbi de Alain Tanner

El viejo Sautet debería aprender del viejo Rohmer. Con 76 años, el pibe Eric sigue contando historias vitales y actuales, con su cámara de 16 mm recorriendo las calles de París y descubriendo por dónde pasan las confusiones y los desengaños amorosos. Y ese permanente juego del azar representado en el cine del maestro francés. *Les rendez-vous de Paris* es el último ejemplo de un cine único. Tres anécdotas donde los personajes hablan como solo lo hacen los personajes de Rohmer, donde la cámara en constante movimiento descubre lugares insólitos de la ciudad, donde los episodios conjugan ligereza y profundidad, donde las apariencias y las paradojas encuentran un único sitio (in)seguro en los sentimientos y donde las historias tienen un final abrupto y abierto para la reflexión y el placer. Justamente ese es uno de los secretos de *Les rendez-vous de Paris* y del cine de Rohmer: contar historias placenteras, tristes y alegres, como si el realizador nos siguiera por la calle con su inquieta cámara oculta para registrar nuestros sentimientos. Larga, larguísima vida a le petit Eric.

El festival organizado por la Cinemateca Uruguay me dio la oportunidad de conocer a gran parte de la cinefilia uruguaya: Ricardo Casas, Jorge Jelinek, Ronald Meltzer, al incansable Manolo Martínez Carril y hasta para tomar, por pura causalidad, un café con Homero Alsina Thevenet y hablar con él un buen rato de cine. También, compartir desayunos, almuerzos y cenas con Fernando Peña, Paula Félix Didier, Graciela Taquini y Salvador Sammaritano y señora, y concurrir a la conferencia de prensa y charlar unos minutos con Mika "Gulliver" Kaurismäki y su mujer. Además, y como no podía ser de otra manera, conocer y disfrutar de los lugares claves de Montevideo, más aun para alguien que no conocía la ciudad: comer en el puerto, visitar la Ciudad Vieja, tomar un café en Pocitos y devorarme más de un chivito uruguayo. Para el final, cuento brevemente una visita que realicé en la más absoluta soledad. Aunque estaba cerrado y pese al calor infernal de ese sábado, di una vuelta olímpica por afuera del mítico Estadio Centenario. Me saqué un par de fotos en la entrada principal y me sacudió una increíble emoción, similar a la que sentí la primera vez que vi *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut. Pocos entenderán las razones de mi locura pero puedo confesar los motivos del trance que viví: en esa cancha dimos la grande y última vuelta olímpica y, créanme por favor, por un momento los fantasmas de hace treinta años sobrevolaron y se hicieron oír desde dentro del Estadio Centenario. ■

Desde la otra orilla

por Jorge García

Hace quince años que la Cinemateca Uruguaya viene organizando en Montevideo durante Semana Santa (allí conocida como Semana del Turismo) el festival de cine de esa ciudad. Con un presupuesto escasísimo y esencialmente planteada como una propuesta de exhibición de un cine diferente al que se ve con regularidad en los circuitos comerciales, la muestra es sin ninguna duda, por la cantidad y calidad de las películas presentadas (este año 90 largometrajes de 43 países y más de medio centenar de cortos), una de las más importantes de Latinoamérica. En mi caso el festival también fue un pretexto para el reencuentro con una ciudad a la que por distintas circunstancias hacía mucho tiempo que no iba y por la que siento una particular debilidad. No sé si el hecho de retornar a Montevideo después de tantos años me puso de buen humor o que mi elección "olfativa" de los títulos a ver fue acertada, o si lisa y llanamente me estaré poniendo algo gagá, pero debo decir que a excepción de una lamentable película española (*Extasis* de Mariano Barroso) todos los films que vi tenían elementos de interés.

Paso entonces a reseñar brevemente los que me parecieron más atractivos. Una de las sorpresas del festival fue *Ailsa*, la ópera prima del irlandés Paddy Breathnach. Tras el inesperado suicidio de un vecino, un joven hastiado de su trabajo rutinario y con problemas en su matrimonio comienza a sentir una extraña fascinación por la joven estudiante norteamericana que ocupa el departamento del suicida. Con un excelente uso del relato en off al que la extraña modulación de la voz del protagonista otorga una rara musicalidad, el film crece a partir de un clima mórbido y obsesivo que conduce a un final de una lógica inexorable. Una película de rigurosa construcción que muestra a un director a tener en cuenta en el futuro. *La otra madre* de la holandesa Paula van der Oest fue otra pequeña sorpresa. Un desocupado letón y su pequeño hijo disléxico emprenden un viaje hacia Holanda para encontrar a una mujer con la que el protagonista había mantenido una relación epistolar muchos años atrás. Road movie que reconoce influencias del mejor cine de Wim Wenders, es un relato cálido e intimista que no excluye la reflexión sobre los cambios ocurridos en los últimos años en la sociedad europea.

En ocasión de proyectarse en el pasado festival de Mar del Plata el ciclo "Contracampo", hubo oportunidad de referirse al interés que ofrecían algunas películas africanas. Idrissa Ouédraogo, un cineasta nacido en

Burkina Faso, es una de las figuras más importantes del cine de ese continente, y de él se exhibieron dos películas que recibieron sendos premios en el Festival de Berlín algunos años atrás. *Tilai, cuestión de honor* narra la historia de un hombre que vuelve a su aldea tras un tiempo de ausencia, y allí se encuentra con que su antigua novia es ahora la segunda esposa de su padre. Al hacer el amor con ella, según las tradiciones de la tribu, será condenado a morir. En este relato de ritmo cadencioso y pausado que transcurre en espacios desolados y vacíos, el director lanza una dura aunque compasiva mirada sobre unos personajes sometidos a la persistencia de costumbres ancestrales, y el resultado es un film sereno y emotivo. La posterior *Samba traoré*, a pesar de la calidez y simpatía con que retrata a sus personajes no alcanza el nivel de *Tilai* y su premio europeo parece responder más al deslumbramiento que provocan las cinematografías exóticas en el viejo continente que a sus reales valores.

Una de las películas que le gustó a todo el mundo, tanto críticos como público, pero que yo no pude ver, fue *Lamérica* de Gianni Amelio. Si vi en cambio *Golpear al corazón*, su primer film, que fue otra inesperada revelación. Planteada en principio como una obra política con enfrentamiento generacional, la película elude los tópicos habituales (por ejemplo, aquí el padre simpatiza con el terrorismo mientras que el hijo tiene una postura crítica frente al mismo) para convertirse en una dolorosa y elegíaca reflexión sobre el compromiso y la responsabilidad. Con una puesta en escena muy elaborada que no excluye algún ocasional manierismo, la película (que hay que recordar que es de 1982) tiene un crescendo dramático que alcanza su clímax en la conmovedora secuencia final que encuentra a su adolescente protagonista sumido en el mayor desamparo. *Entre dos veranos* del sueco Kristian Petri fue otro título valioso. Durante las vacaciones de un matrimonio, su pequeño hijo desaparece y no vuelven a tener noticias de él. Sin recurrir a ningún golpe bajo, el film es una crónica intimista y pudorosa sobre los efectos que un hecho inesperado puede provocar en la relación de una pareja. Una película sencilla y emotiva que se apoya en un excelente trabajo de sus intérpretes principales.

El paquete francés fue uno de los más sólidos de la muestra ya que incluyó el segundo film de Nicole García, *El hijo preferido*, ya comentado en ocasión de su exhibición en el

festival de Mar del Plata, que confirma el talento de la realizadora; *El ciudadano Langlois*, el formidable documental del argentino Edgardo Cozarinsky, que se comentará en el próximo número de *El Amante*, y películas de tres realizadores septuagenarios pero cuya obra mantiene una vigente lozanía. De Alain Resnais, un director del que no se ha estrenado en nuestro país ninguna película en los últimos quince años, pudieron verse las sorprendentes *Smoking y No smoking*. Realizados paralelamente como dos films que pueden apreciarse por separado pero que adquieren un sentido más completo viéndolos juntos, están adaptados de una serie de piezas teatrales de Alan Ayckburn que son versiones diferentes de una misma historia. Con un auténtico tour de force para sus dos

actores excluyentes (Sabine Azéma y Pierre Arditi) que interpretan todos los papeles, ambos films tienen un tono ligero y antisolemne aun en sus momentos más serios y dramáticos. Puede alegarse que las dos películas tienen una duración excesiva (dos horas y media cada una) pero si se ingresa en el juego propuesto por el director la experiencia puede ser ampliamente disfrutable. *Les rendez-vous de Paris* de Eric Rohmer confirma, por si hiciera falta, la vigencia y modernidad de uno de los escasos auténticos autores del cine contemporáneo. En cuanto a *Nelly y el señor Arnaud*, un film que es muy posible que se estrene en nuestro país, es una ratificación del talento de Claude Sautet. La transparencia y claridad de su puesta en escena, la sutileza con que el director describe la precariedad del entramado de los sentimientos y la presencia de una Emmanuelle Béart cada vez más bella y perturbadora son atributos de un film sobre el que seguramente habrá oportunidad de volver.

Quedan para el final los dos films que por distintos motivos se pueden calificar de extraordinarios en el sentido más literal del término: *El bebé de Macon* de Peter Greenaway y *La comedia de Dios* del portugués João Cesar Monteiro. Es conocido que Greenaway es uno de los directores que más enconadas polémicas provoca entre críticos y cinéfilos, ya que están los que lo consideran un maestro del cine contemporáneo (una exageración evidente) hasta los que (sobre todo a partir de su formación cultural impregnada de elementos extracinematográficos y de sus propias declaraciones) le niegan cualquier vinculación con el cine. Con respecto a esto último, también se podría decir, utilizando otros argumentos, que obras que gozan de gran predicamento entre el público y cierta parte de la crítica (por ejemplo *La guerra de las galaxias*) tampoco tienen una relación muy estricta con lo que conocemos como cine pero esa sería materia de otra discusión. Lo concreto es que *El bebé de Macon*, que está propuesta como una ópera satírica (la música del film es excepcional), es uno de los habituales



Les rendez-vous de Paris de Eric Rohmer

rituales sadosomasoquistas del director inglés, dentro del cual puede ocurrir desde que se asesine a un niño, hasta que a la protagonista, en este caso Julia Ormond, la violen 208 (!!!) veces. Con su recargado barroquismo escenográfico, una efectista y opulenta iluminación de Sacha Vierny, su colaborador habitual, y su artificiosidad sin límites, el film "obliga" al espectador a asistir a una representación dirigida expresamente a violentar sus sentidos. Algo parecido ocurre con *La comedia de Dios*, la provocativa película de Monteiro, un film a contrapelo de todo el cine que vemos actualmente, pero que en este caso sin ninguna discusión elabora su discurso a partir de elementos estrictamente cinematográficos. Película que rompe con las convenciones narrativas, emocionales y psicológicas que estamos habituados a ver, está estructurada en largos planos secuencia en los que en muchos casos se utiliza la cámara fija. En ellos asistimos a distintos mecanismos de representación con su protagonista (el propio director, una mezcla del *Nosferatu* de Murnau con Narciso Ibáñez Menta) como centro excluyente de la puesta. Por supuesto que el sadismo de algunas escenas y la crudeza escatológica de otras pueden provocar la irritación o el rechazo, pero el abundante humor que campea en todo el film y sobre todo su muy jugado planteamiento formal y temático convirtieron a *La comedia de Dios* en el film más notable y original de los exhibidos durante el festival. No lo entendió así el jurado, que sumándose al generalizado consenso existente premió como mejor película a la sobrevalorada *Contra viento y marea*.

Tal como lo hiciera Quintín al final de su cobertura del festival de Montevideo del año anterior, yo invito a los cinéfilos de este lado del río que se crucen la próxima Semana Santa a la otra orilla. Van a ver muy buen cine y los que todavía no la conocen van a descubrir una hermosa ciudad. ■



DIARIO DE VALDEZ

XXIV

por Jorge La Ferla

Valdez around the world: Digital Valdez I

Políticamente los Estados nacionales deben reducir al mínimo su poder. La especie humana está básicamente organizada para competir dentro del juego establecido por las corporaciones supranacionales. A pesar del gran negocio que significan, ya no habrá más guerras en gran escala ni rivalidades nacionales porque las corporaciones no lo permitirán. Es malo para los negocios y para el consenso. Las comunicaciones son en sí mismas un nuevo Estado. Dominar el flujo de la información será tan vital como manejar el flujo de las aguas.

Valdez en la inauguración de la sede neoyorquina de la Compañía General de Aguas, principal accionista de varias empresas de comunicaciones europeas.

Being on line: ser 0 o no ser 1. Desde sus sedes neoyorquinas, las fundaciones Valdez y Soros tenían armado ya todo el programa de conferencias sobre el importante tema de las nuevas tecnologías y las múltiples relaciones o, mejor dicho, *links* entre los nuevos medios y el arte, la cultura, el sexo, la información, la democracia y otras cuestiones fundamentales, para vender mejor ciertos productos que se iban a imponer en el mercado. Valdez, un nostálgico de la televisión, siempre vio con desagrado el tema de la conversión al digital de la información audiovisual pero no le quedaba más remedio que rendirse frente a la evidencia de las cifras que se manejaban y al predominio total del nuevo soporte. Por suerte todo el ambiente académico y periodístico mundial respondía con mucho interés a este llamado y el cronograma de actividades era muy intenso. Según Valdez, las mejores eran las estrellas de las teorías posmarxistas pues eran las más lúcidas e inteligentes para desentrañar las relaciones entre tecnologías e ideologías, soportes y

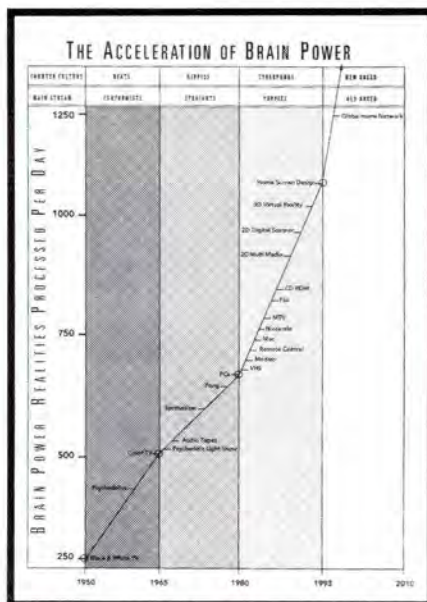
lenguajes. Por otro lado, siempre había en estos congresos alguna intelectual seductora que, excitada por las ideas progresistas del joven empresario multimediático, terminaba entreteniendo a Valdez con una agudeza dialéctica envidiable regada con el mejor champán de California. Nadie lograba definir las verdaderas implicaciones de la reducción de cualquier tipo de datos al lenguaje binario ni veía lo digital como una extensión del cuerpo. Firme admirador de Marshall McLuhan, Valdez lamentaba su ausencia irreparable y consideraba que solo la noción de vacío budista podía definir el objeto de estudio. Valdez se divertía mucho y participaba activamente en los debates, pues tenía muy claro que estas penetraciones en el mundo académico y periodístico eran fundamentales para implantar en la sociedad un debate necesario sobre las nuevas tecnologías. La tajada en el negocio de la distribución de la información y los servicios era muy grande. La verdadera cuestión del gran negocio, pensaba Valdez, debía ser tratada subliminalmente en un debate de alto nivel propiciado por las universidades. La gente del MIT, Instituto Tecnológico de Massachusetts, fueron los pioneros en esto de vender a la sociedad la reconversión digital con una apariencia seria y una justificación científica. Desde las épocas de estudiante filomarxista y de sus incursiones en Harvard a principios de los años 80, Valdez conocía a fondo ciertos lobbies de gente poco talentosa que está enquistada en la academia estadounidense. Por el solo hecho de pertenecer a un claustro o instituto de prestigio, cualquiera ganaba autoridad con patente de intelectual brillante. Y a pocas cuerdas la decadencia venía firme, ya que Mariano Grondona y Domingo Cavallo estaban incursionando en Harvard a principios de los años 80. En ese tiempo de juventud, luego de sus estudios parisinos, Valdez conoció al joven Bill Gates (ver *El Amante* 42). Cuando todo indicaba que la revolución digital

marcharía de la mano de las grandes computadoras de uso industrial, Gates pensaba lo contrario. Ya en ese momento Bill, con menos de veinte años y harto de estudiar, le comentaba a Valdez sobre la pérdida de tiempo y dinero que le implicaba a él y su familia estudiar en el MIT. El no tenía ningún empacho en dedicarse plenamente a la cuestión de la invención de un nuevo concepto en el manejo de los pequeños ordenadores IBM y en una tarea comercial que todos estos profesores defendían veladamente con cargos de conciencia y poco talento. En esos momentos, Valdez se consolaba con Silvia, su novia italiana y estudiante de inglés en un instituto de Boston, y con la posibilidad de asistir periódicamente a las clases de gramática que daba Noam Chomsky en el MIT. "No te olvides de que aquí también se fabricó una de las mejores versiones de la bomba Napalm", le decía Gates con sorna y una Budweiser en la mano y sin entender el método de Valdez para soportar las clases del ilustre profesor.

Las nuevas tecnologías y un debate insoslayable. Totalmente metido, por intuición y obligación, en el negocio de la reconversión digital, Richard manejaba todo con su estilo tan particular y evitaba que algún advenedizo mellara el alto nivel académico de sus coloquios de propaganda. Era normal que en estos congresos y conferencias organizados indirectamente por la RKV Entertainment se elaboraran tesis contundentes que condenaban el increíble negocio de digitalizar todo, venderlo lo más caro posible y vehicularlo por las redes de información, entretenimiento y servicios a costos muy altos. Así como en su momento Valdez promocionó todos los festivales de videoarte que se hacían en el mundo tratando de demostrar que era posible el uso artístico del medio televisivo, ahora la moda eran estos encuentros sobre el tema del digital. De todos modos, Valdez nunca creyó en las bondades del video experimental pues

siempre supo que eso era una falacia. Frente al negocio de la televisión pública, estatal y privada, como vidrieras de venta de productos y de políticas de turno, cualquier posibilidad de uso creativo del medio estaba desvirtuada. El fracaso fue rotundo y, salvo algunas pocas y honrosas excepciones de canales y programas de alto nivel, la televisión seguía fiel a sí misma en este fin de siglo, es decir, cada vez peor. Valdez creía en la existencia de canales culturales, como de hecho lo eran la cadena PBS en EE.UU., el Channel 4 inglés, los primeros años del Canal Plus de Francia y la TV Cultura de San Pablo, entre otros, donde se producían y emitían programas de mucha calidad con un buen contenido y alta expresividad. La realidad del mercado y la política hacían que el público siguiera consumiendo esta TV cada vez más deleznable con creciente placer. Si bien esa batalla se perdió, Valdez, como siempre, terminó ganando y sabía que lo mismo iba a ocurrir con el digital. Y nuevamente, continuando con su esquizofrenia, establecía bandas empresariales monopólicas y al mismo tiempo organizaba los coloquios, llegando a consumir con avidez las mejores ponencias y gozando cuando leía algo preciso e inteligente sobre el digital, cosa que ocurría raras veces. Valdez quería fomentar las buenas discusiones y sobre todo difundir el uso creativo de todo lo que tuviera que ver con esta tecnología en sus diferentes soportes: los CD Rom, las páginas Web, el Webcasting. Había que aprovechar los últimos albores de una cierta anarquía en los servicios *on line* hasta que fuesen totalmente monopolizados por las grandes corporaciones y se convirtieran en una megarrred prestadora de servicios.

El negro puente sobre el dinero plástico blanco. La contrapartida del trabajo de alto nivel pergeñado por los guantes blancos de Valdez era toda la política realizada desde el Media Lab del Instituto Tecnológico de Massachusetts. Este centro armado por Nicholas Negroponte con un aura universitario era fuertemente dominado por IBM y Nec a través de sustanciales financiamientos. Varios creían, y con razón, que esta era la causa de la fuerte antipatía que Valdez y Gates sentían hacia este lugar que había ganado un gran prestigio en base a un buen trabajo de propaganda. En verdad la institución carecía de un nivel aceptable desde el punto de vista científico, artístico e intelectual. A Valdez le molestaba el ocultamiento de la obvia dependencia de este centro respecto de las grandes empresas con las cuales estaba enfrentado desde hace tiempo. Bajo la apariencia del claustro, se dedicaban a la investigación de prototipos digitales suntuarios y domésticos, propiciando una difusión de bajo nivel de lo digital y de los productos que podían lanzar esas corporaciones. Valdez hacía lo mismo pero apuntaba mucho más alto. Hace exactamente un año el profesor Negroponte recaló en Buenos Aires para referirse a los usos del dinero digital.



"La aceleración del poder cerebral" según el profeta y maestro de Valdez, Timothy Leary, aparecido en el libro *Chaos & Cyberculture*

Valdez y Gates, hoy grandes empresarios, asociaban a Nick con todo lo que significó la era Reagan. Su estilo simplón, su verba elemental y su poca afección a la lectura eran el objeto de todas las bromas. El se excusaba diciendo que leía textos en la computadora, lo cual acentuaba su parecido con el iletrado ex actor y presidente, quien solo podía hacer un discurso con la ayuda del *prompt reader*. "Yo no leo libros", reiteraba en una entrevista reproducida en el gran diario argentino (*Clarín*, 15 de junio de 1996). Negroponte mostraba un estilo simple y banal pero eficaz para vender las maravillas del digital con su status de gurú de la levedad de los bits y de las empresas que lo sostenían. No por casualidad es la Editorial Atlántida la que, coherente con su política editorial, reproduce *Ser digital* en Argentina, comprando los derechos de este bestseller, una de las obras más superficiales y eficaces que se han escrito sobre el tema de la revolución binaria. Así fue como a fines de marzo de 1996 Negroponte recalaba en Buenos Aires. En sus periplos evangelistas alrededor del mundo pregonaba y levantaba una cantidad considerable de dinero por estos seminarios pagos destinadas a banqueros, empresarios cholulos y estudiantes de ciencias económicas de universidades privadas. Alojado por casualidad en una de las suites del hotel Sheraton de Buenos Aires, muchos pensaron que Valdez había tenido que ver con el grave incidente, pero el hecho es que en el mercado de los coleccionistas una *Golden American Express* con la impresión del nombre del profesor del MIT tiene un valor en *cash* muy importante. El lunes primero de abril el pope de la revolución digital daba su conferencia en el hotel de Retiro y concluía resumiendo las bondades del dinero digital. Abrumado por el calor de los bostezos de sus asistentes y de la energía del público que

había oído 200 dólares para verlo, se dio cuenta de que su billetera ya no estaba más a su alcance. Ofuscado por la pérdida y declarando mucho más dinero y más tarjetas de las que realmente poseía, Nicholas se dio cuenta en el camino a Ezeiza de que Dios no era digital y que seguía siendo argentino. Esa noche, regocijado con el relato de la más bella traductora y asistente de Negroponte, Valdez deslizaba suavemente su dedo índice sobre el dinero plástico recogiendo el blanco polvo adherido al relieve del negro nombre del ilustre profesor.

Heaven's Gate. Del vivo y el directo al *on line*. Pocos habían entendido hasta ahora la importancia de la imagen electrónica que, anclada en el soporte televisivo y videográfico, marcó fuertemente las tendencias sociopolíticas de la segunda mitad del siglo veinte. Cuando ese maravilloso invento estuvo terminado en 1927, produjo la gran ruptura epistemológica en la historia de los medios y las artes visuales. Como dice Jean-Paul Fargier, por primera vez el hombre contaba con imágenes y sonidos representados en el mismo momento de su registro y transmitidos a distancia de manera simultánea. Esta revolución de la especificidad televisiva, junto con las características perceptivas de la imagen electrónica, produjo cambios en todos los niveles, principalmente en la vida política y cultural. Después vendría el satélite, el control remoto y el cable. Paulatinamente la TV se fue convirtiendo en un estado supranacional y en la principal actividad de varias corporaciones de la R&V Entertainment. La eclosión de las computadoras personales y la posibilidad de conexión y diálogo entre ordenadores llevó a un estado límite la supremacía televisiva. El módem es el elemento clave de toda esta historia que permite a través de distintos protocolos la conexión no solo entre las máquinas, sino con una red global. Obviamente, tanto Gates como Valdez se interesaron rápidamente por controlar el peaje de estas democráticas autopistas de la información. Richard tenía claro que, a pesar de las posibilidades creativas y de conexión entre usuarios, el negocio consistía en convertir a Internet en un Webcasting programado y rígido que debería funcionar como una TV. Es decir, a partir de la formación de grandes corporaciones multimedias se deberían crear cantidades de productos y servicios eliminando las bondades de la intercomunicación y las posibilidades de creación de mensajes originales por parte del usuario, que se convertiría en un receptor. Por otro lado, había que mantener todo un trabajo de experimentación para demostrar las posibilidades del medio y que en realidad sería inaplicable pero que resultaba útil para la difusión de este nuevo medio. La tarea no iba a ser fácil pero la experiencia acumulada era mucha y, como siempre, el dinero demasiado. A Valdez no le quedaba más remedio que seguir con su propio destino. ■

(continuará)

EL AMANTV

por Tomás Abraham

La televisión y la lectura son desencadenantes de elementos. Las fuerzas cósmicas liberadas de sus ataduras me sustrajeron de mi rutina y me arrojaron al túnel del tiempo. Nadé por nuestra memoria, me perdí en los clamores y el griterío de nuestra historia. Fue un fenómeno inusitado y no esperado. No sé ni cuándo ni cómo empezó. Sé que un día me enteré de la aparición muy comentada de un libro de Bonasso, *El presidente que no fue*. Fue una noticia que despertó mi curiosidad por las pocas pero misteriosas informaciones que tenía de su autor; de inmediato me informan de la circulación de un nuevo libro dedicado a los militantes revolucionarios de la década del setenta, titulado *La voluntad* de Caparrós y Anguita, digo la voluntad de ellos por las 700 páginas que les llevó escribir su interminable crónica. Cuando se anuncia el estreno televisivo en la Argentina del documental de Tristán Bauer con guión de Bonasso sobre Eva Perón, su vida, destino, y el vía crucis de su cuerpo muerto, me di cuenta de que algo extraño se respiraba en mi ciudad. Salí a la calle para recuperar tiempos perdidos y compré el libro de Eloy Martínez *Santa Evita*; encontré la novela de Abel Posse, *La pasión según Eva*, y leí.

Alquilé el video *Eva Perón*, de Goris y Laplace, desempolvé un viejo video; *Eva Perón, una vida*, producido y diseñado por Juan Carlos Rousselot y Mario Casserta, con Thelma Stefani y Enrique Liporace como protagonistas, y vi la *Evita* de Madonna. Me volví anacrónicamente adicto a estas dos aparentemente lejanas marcas de nuestra historia que son el 46 y el 73 de nuestro siglo.

No he sacado conclusión alguna, de tantas que saqué. Cuantas más imágenes recibía, cuantas más letras enfocaba, la máquina de soplos pensantes me inflaba con innumerables hipótesis. Se me ocurrió que en momentos en que un frente político de raíces peronistas está llenando los salones, en que está buscando un nuevo lenguaje económico y político para insertarse en las mayorías, aparecen viejos compañeros que les recuerdan su origen y los blasones inolvidables de la Lealtad. Bueno, me dije, no será la primera vez que a un partido político lo corran por la izquierda. Quise componer entonces un reportaje a Chacho Alvarez en un *Cronista* del mes de abril en el que dice que de ser gobierno no serían revisadas las medidas económicas de Menem y que se consideraba más confiable para el establishment que Duhalde; quise componer esto con el libro de Bonasso que habla del posperonismo gerencial de convertibilidad y movicomes, para ver qué sinfonía futura me daba esta nueva disonancia del espíritu peronista. En cierto momento me hice una pregunta ontológica: ¿por qué nunca fui peronista? Tuve medio siglo de oportunidades y salvo en el 55, a mis ocho años, cuando le dije a una niña gorila de primero superior que yo era peronista porque había visto en la televisión que Perón decía que renunciaba para evitar la desunión de los argentinos, nunca más tuve la menor inclinación para creer y adorar al Viejo. Es cierto que tampoco he podido ser maoísta. Es difícil identificarse en la adoración a un Líder exótico. Una vez que se me dio por buscar la salvación de mi cuerpo (no de mi alma) en una secta hindú, también me resultaba perturbador arrodillarme ante la santidad de un Mahatma de la zona del Lahore. Y no



es porque Bonasso diga que Perón en su vejez tenía actitudes que lo hacían parecer a un Buda, porque de Buda ni siquiera tenía la panza, pero Perón era para mí como un monarca chino, adorado por millones de chinos, y glorificado por una secta de sofisticados mandarines.

Hay una pregunta que me hago últimamente, también de corte ontológico: ¿qué es ser un pequeño burgués? Necesito la respuesta ante la vaga intuición de que nuestra intelectualidad hace renacer la ideología pequeñoburguesa de sus eternas cenizas. La manía moralizante de nuestra mensajería cultural, de las películas nuestras, de nuestras obras de teatro, de nuestros sermones mediáticos, de la compulsión con la que el adulto argentino, ante un enigma que le pica, exige de inmediato que alguien le diga lo que está bien y lo que está mal; esta manía moralizante es la que hizo del peronismo de resistencia una ideología pequeñoburguesa. El axioma pequeñoburgués dice que Perón fue bueno porque los pobres lo amaron. La segunda parte del axioma afirma que Perón se hizo malo porque no amó a los jóvenes, es lo que dice en su último libro Bonasso. El mismo líder que en el 45 incorporó a los obreros y a las mujeres a la escena política, no supo abrir un espacio para la juventud revolucionaria. Perón fue mezquino en el 74, no concentró su lucidez —que aún la tenía según Bonasso— para enseñar a los jóvenes a no apurarse. Pero con todo el respeto que me merece el recuerdo de los 49 días de la presidencia de Cámpora en la que el país paró de cantar su viva la muerte para relajarse en su pequeño festejo, me parece que tampoco hay tanto motivo para hacernos el cuento del Tío. Si Cámpora —como Bonasso hubiera deseado— continuaba en el gobierno, si Perón hubiera inclinado el platillo de la balanza hacia el lado de Cámpora, de los revolucionarios peronistas de la Tendencia, del FAL, del FAP, de Montoneros y de la guardia empresarial de Gelbard y Broner, si el Viejo hubiera elegido al Delegado en lugar del Brujo y la Señora, entonces... ¿cuáles rumbos se hubieran torcido con esta maniobra ni siquiera soñada por Peggy Sue y Michael Fox? Siempre han sido dulces los recuerdos del futuro.

El libro de Bonasso es una letanía de un encuentro fugaz pero ardiente entre un presidente que no fue y una juventud que iba a morir. Muerto el Padre viva el Tío; el justicialismo logra al fin tener a su Presidente Illia, el lado materno de su geografía política.

Pero Evita... No es una madre. Para Eloy Martínez es un cuerpo embalsamado en cuyo relleno los argentinos meten todos sus fantasmas necrófilos. Pero lo cuenta mal, porque su ambición es literaria, parnasiana, se esmera con devoción para alcanzar el pináculo de los grandes de América, de García Márquez a Cortázar. Y así poetiza una prosa hasta hacerla tan chirle como un poema del diario *La Nación*. Cuando enciende el grabador para que hable el profesor Cariño sobre el encuentro de Eva con Magaldi, la restitución literal de su palabra conforma lo mejor del libro. Pero su

ambición es brillar y no solo desgrabar. La tesis universitaria que el autor se enorgullece en enarbolar de que el arte del biógrafo es análogo al del embalsamador, especialistas en el congelamiento nómada de los personajes, guía la procesión interminable del seudocoronel Eloy Martínez que ama y odia el cuerpo al que se siente destinado. Pero la momificación existe y es la de este núcleo novelístico que está verdaderamente embalsamado por una de las tantas pretensiones de la crítica literaria.

En *La pasión según Eva* Abel Posse construye una novela que llama coral, y no polifónica como dijo Bajtín, sino coral porque comienza con un soy Evita en primera persona, y luego hablan Elena Lucena, Marcos Zucker, la madre, un periodista, una amiga. Interesante la propuesta, a veces poco sutil cuando la voz de Evita Posse recuerda a un tío abuelo de nombre Diógenes de esta manera: "los domingos estaba en bombacha blanca... la piel surcada y oscura, como talla en quebracho; ojos oscuros, quietos, sin resignación ni esperanza. Don Diógenes: nombre de semidiós, de filósofo". Es necesario recordar a ciertos autores que no todos los personajes tienen la riqueza idiomática de los escritores. Posse tiene la singularidad de introducir sin previo aviso pequeñas cosmovisiones que le son propias. Tiene una visión de lo nuestro y de la vida argentina cuya belleza ubica en sus ejemplares criollos, que hablan poco, cortado, con la dignidad del recato; de una vida al borde de un río a la espera de una boga para asar al lado de un semillón en balde fresco. Posse no nos dice más que los taxistas que nos cuentan su sueño de fin de semana en su escapada a Entre Ríos. Esto cuando es humilde; cuando es cínico ilustrado, ya en la dimensión de lo universal, cree que la existencia individual es mucho más exigente y mucho más criminosa —así lo dice— que lo soportable para las convenciones y el buen gusto. El lado bueno y mostrable de cada uno de nosotros es apenas la punta de las conveniencias. No deberíamos permitir que nuestro lado oscuro y cobarde, corrupto y complaciente, sea convertido por los otros en una despreciada vergüenza.

Cuando cuenta la vida de Perón y Evita en la calle Arenales nos dice: "Perón regresaba a cualquier hora, siempre distinta y muchas veces muy tarde en la noche (los hombres no se habían vuelto todavía como los apacibles cabrones de ahora, que son niñeras, cocineras, lavaplatos, además de cagatintas ejecutivos de alguna multinacional)". Aclaro que dijo cabrones y no putos o cualquier otro adjetivo descalificador.

Expresa su particular visión de la vieja argentina del 45 cuando se sorprende de: "la bastardía ideológica argentina, hija de los más disparatados acoplamientos... un comunismo dirigido por hijos de obreros, pero ejecutado por estudiantes judíos de derecho, y de psicología. Pizca de trotskianismo redentor y revolucionario". Tengo un pequeño problema de fechas respecto de los estudiantes de psicología que me cuesta situar en la década del cuarenta, a menos que Posse se refiera a los estudiantes del sesenta, y setenta, en fin, a todos los que llegaron hasta el 89.

En la página 208 escribe: "A los argentinos nunca les pasó nada que pueda ubicarlos en un puesto serio en el ranking del dolor humano. Por eso gritan, gimen, conferencian, lloriquean, inventan tragedias falsas como esa de la década infame". Tampoco me quedó claro el exclusivo ejemplo, ya que se desprendía de la intención de la frase el hueco de la palabra "proceso", cuya autenticidad trágica resuena, a pesar nuestro, con la misma duda.

Como decorado último, en el libro se destaca, gracias a las palabras registradas del padre Hernán Benítez, el comunismo emocional de Evita frente al modo de hacer

política del funcionario.

Había dicho que en este remolino retornista se me ocurrieron varias hipótesis. Una de ellas es que la vida narrada de Evita no es una vida sino una colección de anécdotas y estampas. Enumero una lista sin que, espero, se me escapen tantas. Presencia en el entierro de su padre en Chivilcoy. Encuentro con Magaldi en la pensión de su madre. Personajes en novelas radiales. Amistad con coroneles y algún general en vísperas de la revolución del 43. Encuentro con Perón en el Luna Park. La ocupación del departamento de Arenales y la despedida de la niña amante Piraña. El 17 de octubre, día en el que en su encierro estuvo angustiada por Perón mientras Gay, Reyes y otros miembros de la dirigencia sindical y del Partido Laborista organizaban la movilización. El viaje a España. La Fundación. El conflicto con las damas de las sociedades de beneficencia y el enfrentamiento con los generales. La renuncia. La enfermedad.

Cada uno de estos momentos se compone de tres o cuatro escenas, y así con unos cuarenta cuadros, tenemos a la Evita de la ficción. Así es como se diagraman las leyendas, no las vidas no ejemplares.

Por otra parte, me ocurrió algo extraño con el Perón de ficción, me refiero a las dramatizaciones de Víctor Laplace y Jonathan Pryce. Me sorprendió cuánto se parecen entre sí y tan poco a Perón. En este punto al menos las estéticas de Desanzo y Parker parecen coincidir. En realidad, estos perones se parecen por la compostura y por una misma actitud: hacen de Perón un gerente de un hotel cinco estrellas, sonriente y amable, receptivo y atento, siempre halagado por la presencia del prójimo, tratando de no dejar sin saludo a nadie, mirando a Evita con ternura paternal. Posse cuenta en su libro que el coronel Perón había comprado en seis mil pesos un campito de diez hectáreas, la conocida quinta de San Vicente. Esta quinta tenía una tapera que luego fue mejorada, un quinchito para asados, una tropilla al cuidado de un curiosísimo personaje llamado Naipaul, un zambo echado del ejército que limpiaba las botas del patrón con pomada Arola, preparaba el sulky e iba a la panadería para traer tortitas quemadas o bizcochitos de grasa para el mate. Por supuesto que se encargaba del asado salvo cuando Evita se hacía cargo de la comida de acuerdo a su cultura de rotisería: tomates rellenos con atún y mayonesa, milanesas a la napolitana, suprema de pollo. Los asados de Naipaul se acompañaban de la bebida preferida de Perón, el vino blanco semillón (León o El Vasquito) en vasos grandes que Naipaul preparaba con soda y hielo. Perón le decía: ¡a ver, negrito, servíles a los invitados otra vuelta de champagne!

Hay un conocido y sorprendente escritor de habla inglesa, nacido en Trinidad y de ascendencia hindú, que se llama V. S. Naipaul, el mismo apellido que el zambo de Perón. Leí una de sus novelas, *Mr. Stone and the Knights Companion*, en la que se destaca la calidad de su estilo y la penetración de una inteligencia que dibuja personajes extraordinariamente ordinarios en situaciones asombrosamente comunes. Este desarraigado señor que pasea su hinduismo de Trinidad por las calles de Londres, sensible a las peculiaridades de los dueños del viejo imperio, hace tiempo que también viaja por el mundo y cuenta sus experiencias. Le debemos hasta la fecha tres viajes a nuestro país que se condensan en un relato documental que se llama: *The Return of Eva Perón*. Frente al pensamiento familiar y doméstico de Bonasso, Caparrós y Anguita, es interesante interrogar a este talentoso redivivo del lustrabotas y casero de Perón, que llega a nuestro país en abril de 1972, en vísperas del preparado camporista.

Este debutante en cuestiones argentinas desglosa sus primeras impresiones. IncurSIONa por nuestros mitos y considera que la recordada obra de Eva Perón traduce una visión algo infantil del poder y la justicia. Es como si Evita creyera en la posibilidad personal de establecer la justicia, a la que le agrega ciertos ingredientes de revancha. Pero también la ve a Eva como una pieza del machismo argentino, una víctima ideal del macho retratada en imágenes vulgares que enlodan al que las hace y que se refieren a la intimidad sexual de Perón y Eva. Naipaul, que se dirige al público inglés, no tiene la misma bajeza que nuestros compatriotas —Eloy Martínez, que describe los juegos orales de la Difunta— que desnudan a Eva con un supuesto escarnio, pero como este no es el caso del lector foráneo que se distrae con escabrosidades étnicas de una nueva Madame Sukarno o de una pícara Princesa Soraya, omitiré la escena pero rescato el concepto de una Eva entregada al macho.

Naipaul llega a una Argentina que clama por Perón. Clases medias y obreros conjugan el verbo retornar. En la página 111, Naipaul vaticina: el día en que haya un hueco en el lugar en el que se erige la estatua de Perón, el día en que depongan a estos guardianes estériles de la ley y el orden que se llaman generales, el peronismo triunfante se quebrará en cientos de facciones diseminadas, en un hormiguero de combates, cada hombre identificando a su propio enemigo.

Naipaul considera —en este rápido viaje que dura de abril hasta junio del 72— que no encuentra memoria histórica en la Argentina, que no hay trabajo histórico ni archivos. Solo ve graffitis, polémicas encendidas, listas de hechos y nombres, anales interminables, crónicas de acontecimientos, lecciones ejemplares y recitados escolares; sostiene que no hay arte de la biografía sino leyendas y culebrones poetizados.

Nota además que muchos argentinos sienten al país como una base económica de operaciones, o de futuras proyecciones hacia un mundo real que siempre está afuera, ubicado gracias a ese barbarismo —dice Naipaul— que en Argentina se llama civilización. Cuando lo real está del otro lado, lo de este lado aparece fraudulento e inadecuado, sin una mínima autenticidad. Se sorprende de la homogeneidad con la que los argentinos signan a su vecino, escucha la reiteración camello, chanta y mediocre, tres apelativos de los que los argentinos huyen por sí y adjudican a otro. Y da al público inglés la primera traducción de una estrofa de la marcha peronista que en el Reino Unido suena así:

Perón, Perón, how great you are!

How good and strong, my general!

Naipaul vuelve al país en mayo de 1974. En su descripción aparece varias veces la palabra "plunder", que los diccionarios traducen por saqueo. Dice que la Argentina siempre fue tierra de saqueo y política de saqueo. Naipaul aventura que la Argentina de los ferrocarriles y las remington de Roca tiene una estructura colonial; convertida en una comunidad materialista simple, es una sociedad colonial creada por la más rapaz y más decadente fase del imperialismo.

Va al cine a ver la historia de Puig *Little Painted Mouths*, cuya convencionalidad lo deprime, no estaba acostumbrado a nuestro particular arte actoral de posar y declamar, pero se pregunta sobre los rasgos de una curiosa historia de un macho de provincia que muere de una enfermedad que nutre fantasías necrófilas. La mujer que sueña el retorno del macho que se des-sepulta hacia el amor. Ve que la sala llora conmovida. Sale a la calle en donde la gente se agolpa en los cafés, en las colas de los cines, en las puertas giratorias de

los restaurantes, y registra a esa multitud trasplantada que está indemne para sentir o temer su propia violencia, su crueldad campesina, su creencia en la magia, su fascinación por la muerte celebrada todos los días en los periódicos entre víctimas de guerrillas y de comandos. También lo asombra la conjunción muro mediante del cementerio de la Recoleta y los hoteles alojamiento de la calle Azcuénaga.

Le recomiendan la lectura de quien le presentan como el periodista más inteligente del país, por eso lee un largo reportaje que la revista *Gente* le hace a Mariano Grondona. Así se entera de que la historia argentina se compone de siete épocas que comienzan en 1810. Se informa de que la Argentina está viviendo la séptima, la del retorno del peronismo. Aprende que cada época se divide en etapas. Por ejemplo: el camporismo es una etapa de la época del retorno del peronismo. Cada etapa puede tener grandes jornadas que a su vez se dividen en fases. Naipaul aprecia gracias a Grondona los alcances universales de la historia argentina, sus ciclos de lucha por el poder, su diagrama que tanto vale para el Renacimiento como para el peronismo, su distancia teórica, y su invalorable postura de no observar lo que pasa en el país todos los días, la gradual masacre.

Este viaje lo termina Naipaul con una observación final: dice que el fracaso de la Argentina es uno de los misterios de nuestro tiempo.

Vuelve en marzo de 1977. Por supuesto que le llaman la atención los "killer cars", como llama a los Falcon. Pero se detiene en el fasto y el aparato del terror, en su aspecto exhibicionista en el que nuevamente percibe rasgos de machismo y de teatro público. Los argentinos, como buenos italianos, son actores callejeros. Más allá de las torturas, los secuestros y asesinatos reales, el terror argentino no carece de su puesta en escena. Hay un estilo, solo que observa que los argentinos han sido despojados de su estilo, monopolizado por los killer cars y sus choferes y acompañantes que los dejan como víctimas o como inermes y descoloridos espectadores. Todo el mundo —afirma— tiene algún conocido o ha escuchado hablar de alguien que ha desaparecido, al tanto de una información que la mayoría de los argentinos dijo desconocer. Argentina le parece tener una historia similar a la de Haití, para hacernos doler en nuestra costilla europea. Haití, que después de la rebelión de los esclavos de Toussaint fue incapaz de regenerarse por la falta de esquemas alternativos a la sociedad esclavista. O se es amo o se es esclavo. Y como el peronismo nunca fue para él un programa sino una insurrección, no percibe con claridad su opción alternativa. Finalmente, dice que Evita fue transformada en un objeto de culto, modelada en la misma forja mítico-popular que la "Deceased Correa". Dejamos la compañía de Naipaul, con pesar porque siempre es bueno pasear por el propio país con un turista inteligente, rejuvenece y virginiza nuestra percepción domesticada por las justificaciones. Y aprovechamos para dejar todo, todos los maravillosos cuarenta y setenta, y lo hacemos rindiendo homenaje a la maravillosa película que pasaron en el cable el 7 de abril: *La cabalgata del circo*, con Hugo del Carril, Libertad Lamarque, Eva Duarte, Armando Bó, Juan José Míguez, sus bellísimas escenas en las que esos dos grandes del cine y del tango, Hugo del Carril y Libertad Lamarque, cantan, el primero su "Caburé", haciendo el canto compadrito del que gambetea el empedrado, y Libertad su fantástica canción que dice:

Qué ricas son las empanadas
rellenas son... de salpición.

Mientras la rubia mujer que hace de esposa del personaje de Hugo mira con envidia y bronca el deambular de la primera actriz. ■

REVISTA **HISTORIA** TODO ES

TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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

15º Concurso Nacional de Video Premio "Georges Méliès"

Organizadores: Embajada de Francia, Fundación Cinemateca Argentina y Uncipar

Tema: "El café de la esquina"

Recepción de obras: hasta el 5 de septiembre de 1997

Informes: ☎ 312-6767/953-3755/7163/383-0627

Primer Festival Argentino de Cine y Video Documental

Complejo Teatro Roma de Avellaneda

Del 1º al 6 de julio de 1997

Informes: 942-8562 / Fax: 203-1919

Taller de análisis cinematográfico

El cine y su relación con la
literatura: Autores y auteurs

Texto cinematográfico, texto literario: adaptaciones y
conflictos.

La novela negra y el cine negro (Chandler, Hammett,
Highsmith / Huston, Hawks, Coen, Wenders, etc.)

La figura del escritor en el cine (la biografía filmica
como género)

Escritores directores, escritores guionistas (Robbe-
Grillet, Duras, Cocteau, Sheppard, Capote, Mailer, etc.)

Coordinan: Alejandro Ricagno (*El Amante*)
Susana Villalba (*Revista Ultimo Reino*)

Informes: 957-5773 - 300-0898 - 953-4523

Las películas que no conseguís



**PICCADILLY
VIDEOTECA**

CINE • ARTE • DE AUTOR • FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)



**DISEÑO GRAFICO &
COMPOSICION LASER**

LIBROS • REVISTAS •
CATÁLOGOS • FOLLETOS
SCANNEOS Y FOTOCROMÍA

241-9312
Carlos

DAWN OF THE DEAD (THE DIRECTOR'S CUT)

**EE.UU., 1978, 142',
dirigida por George A.
Romero, con David
Emge, Ken Foree, Scott
Reiniger, Gaylen Ross.
(Elite Entertainment)**

Que George A. Romero es uno de los fundadores del cine de terror actual es algo que está fuera de toda discusión. En un reciente sondeo entre miembros de la redacción de esta revista, ninguno dejó de citar a *La noche de los muertos vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968) como uno de los cinco films del género más importantes de los últimos 30 años. Esta baratísima producción, filmada en blanco y negro durante varios fines de semana con actores totalmente desconocidos, se convirtió, de la noche a la mañana, en el epitome del cine gore. Hoy puede disfrutársela como todo un clásico.

Su historia es bien sencilla: sin ninguna explicación —a diferencia de las múltiples copias, recopias, clones, afanos sutiles y groseros, ya sean americanos, italianos, españoles o de cualquier origen que le siguieron, que idearon ritos satánicos, armas químicas militares y toda suerte de motivos para el extraño comportamiento— los muertos salen de sus tumbas y, de manera torpe, lentamente, sin fuerza en sus

miembros a excepción de las mandíbulas, intentan conseguir algo caliente para llevarse a sus estómagos. Casualmente, lo que más circula por allí son seres humanos vivos con deliciosos órganos internos.

Diez años más tarde y con alguna ayuda económica del rey del spaghetti gore Dario Argento, Romero se lanzó a la aventura de realizar la esperada secuela: se intituló *Dawn of the Dead* (algo así como “el amanecer de los muertos”) y es sustancialmente un film distinto al original.

La historia se retoma en el punto donde ya no es posible distinguir si la población de vivos es superior o inferior a la de los muertos y la situación social es incontrolable: se declara estado de sitio en todo el territorio de los Estados Unidos —intuimos que en el resto del mundo la coyuntura es similar—, grupos armados intentan defender de la policía a sus seres queridos convertidos en zombies con la esperanza de una posible curación, aparecen “especialistas” que se dedican a hablar del tema por televisión. En fin, todo un cuadro del apocalipsis. Dos policías, una periodista y un conductor de helicópteros deciden volar hacia algún lugar donde sea posible resistir los avances de las hordas de muertos vivos y lograr así un poco de tranquilidad en sus vidas. Luego de algunas peripecias, recalcan en un inmenso

shopping center abandonado... a excepción de cientos de zombies que se dedican a caminar entre las bateas y los estantes, tal vez con un lejano recuerdo de tiempos mejores. Es imposible resistirse a la metáfora subyacente entre estos zombies auténticos y los “zombies” consumistas que se pasean de a miles por hipermercados y shoppings mirando y comprando productos que en realidad no necesitan.

Al igual que en *La noche...*, nuestros protagonistas se amurallan en el lugar, pero esta vez no para pasar la noche, sino para permanecer allí hasta que la situación se normalice de una manera u otra.

Sin caer en excesos, esta secuela es mucho más pretenciosa, alternando escenas de crudísima violencia con situaciones totalmente hilarantes, para tomar luego rumbos que rozan el patetismo. Y es que los muertos vivos de Romero no son en absoluto seres malvados, despiadados o asesinos; son, más bien, entes sin ninguna conciencia, desesperados y a la deriva que solo despiertan en el espectador un sentimiento: lástima. Una frase de uno de los protagonistas cita algo que solía decirle su abuelo cuando niño, y es el único intento de explicación de todo lo que sucede: “cuando en el infierno ya no haya espacio, los muertos terminarán caminando sobre la faz de la Tierra”.

Por otro lado uno puede disfrutar, sin ningún sentimiento de culpabilidad,

viendo cómo explotan las cabezas de los zombies gracias a los excelentes efectos especiales de Tom Savini, quien además tiene un pequeño papel cerca del final como el líder de una banda de motoqueros que intentan romper el equilibrio dentro del shopping que tanto lucharon por lograr nuestros héroes. Para esta edición en láser se remasterizaron los negativos de 35 mm, así como la pista de audio, pero el punto más destacable es la inclusión de los quince minutos que los distribuidores decidieron cortarle a la hora del estreno alegando una excesiva duración para este tipo de films. (¿Suena familiar, acaso?)

Además del trailer original, esta autodenominada Collector's Edition incluye comentarios del director y otros miembros del staff en la pista analógica, un spot publicitario radial, fotos de archivo, el guión original página por página y la banda de sonido a cargo del propio Argento y The Goblins, que realmente merece escucharse. Una maravilla para todo aquel amante del devaluado género gore y para el cinéfilo en general, esta edición merece el calificativo de modelo a seguir para lanzamientos de clásicos en este formato. Esperemos que suceda otro tanto con la próxima aparición de *Day of the Dead* (1985), tercera y última parte de la “trilogía de los muertos” de Romero. ■

Diego Brodersen

LATINO FILM FESTIVAL OF MARIN, California

26 al 28 de septiembre de 1997

Realizadores argentinos interesados contactarse con Silvia Perel a: sperel@linex.com

La Historia del Cine a través del Cine

CON EXHIBICIONES
DE VIDEOS Y DISCUSIONES

(CIEN AÑOS EN SEIS MESES)

INICIA: JUEVES 15 DE MAYO

CURSO A CARGO
DEL PERIODISTA
ESPECIALIZADO

Gustavo Castagna

ORGANIZA
TEA

INFORMES E INSCRIPCION (DE 10 A 18)
EN LAVALLE 2083, CAPITAL FEDERAL
TELEFONOS 371-8020/ 374-7912/ 374-6751

Zap&Sky

EL OJO INTERMINABLE

Jacques Aumont, Paidós, Barcelona, 1997, 210 pp.



El nombre de Jacques Aumont ya es suficientemente conocido por los lectores de habla castellana desde hace más de una década, gracias a la feliz coincidencia de un grupo de útiles libros universitarios de texto para estudiantes de cine y el privilegio de su condición alfabética, que lo pone a la cabeza en cualquier catálogo o bibliografía. Cuando en 1985 se lanzó en español el original manual de teoría filmica titulado *Estética del cine*, Aumont encabezaba alfabéticamente el cuarteto al que se debía la obra (los completaban Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet). Junto a Michel Marie publicó también el excelente *Análisis del film*, difundido en nuestro idioma hacia 1990, año en que también se conoció entre nosotros *La imagen* (volumen, este, en el que no estaba acompañado). Un año antes Aumont —autor prolífico, que supo repartir su producción entre revistas especializadas como *Cahiers du cinéma* e *Iris* y otras de corte más académico (dirigió el Departamento de Cine de la

Universidad de París III)— publicó en Francia *El ojo interminable*.

Si las obras previas de Aumont difundidas en nuestro medio —solo o en colaboración— fueron concebidas a la manera de manuales de estudio, abarcativos y de corte introductorio, *El ojo interminable* —como otro libro suyo, *El rostro en el cine*, que aguarda su próxima publicación por Paidós— pertenece a otra esfera en los intereses de Aumont: la de la indagación minuciosa de los problemas que encierra un tema particular. En este caso, se trata de las complejas relaciones que mantienen entre sí el cine y la pintura. Conspicuo estudioso de Eisenstein (al que dedicó un libro entero), Aumont ha indagado esta relación que no puede reducirse a una dialéctica de influencias, ni siquiera a un tránsito de doble vía. Desde la atención a Louis Lumière —“el último pintor expresionista” para Aumont, quien pone a punto una célebre *boutade* de Godard en *La chinoise*— al que se le dedica el primer capítulo, hasta la dirigida al propio Godard —para J. A., “el penúltimo artista”—, atraviesan *El ojo interminable* una serie de problemas que hacen a la representación y al espacio cinematográfico en relación con la pintura, en una secuencia que no es histórica, sino de orden teórico. Más que argüir una evolución, se prefiere aquí interrogar distintos aspectos de unos lazos excepcionalmente problemáticos. De esa manera, el autor (habitualmente atento a la posición y operaciones del espectador cinematográfico, tanto como del observador pictórico) establece un recorrido en el que elabora genealógicamente el proceso de movilización de la mirada a

lo largo del siglo pasado que desembocaría en el cine. Como suele pasar en estos casos, los fenómenos considerados desbordan lo artístico a favor de lo estético en sentido amplio. Y así resulta tan decisivo el surgimiento y la evolución de la fotografía como la paralela difusión del ferrocarril, que permitió al viajero la contemplación de un paisaje móvil desde una ventanilla que pronto se redoblaría en la pantalla Lumière. No es un detalle menor que el libro incluya en su título una referencia al ojo y su trabajo. Es la insistencia en las formas de una mirada aquello que Aumont pone en juego junto al examen metódico de lo que ocurre en lienzos y pantallas. Espacio y perspectiva, las figuras, los marcos, el color, la luz, los estilos. *El ojo interminable* provee al lector de la certeza de estar asistiendo a la exposición de desarrollos que con un alto grado de originalidad intentan explorar territorio poco conocido. Y aunque en algún tramo se lo haga a contramano de iniciativas previas, no se instala en la polémica con otros investigadores, sino que prefiere la elaboración de la propia consistencia. Aunque su libro haya sido generado en un ámbito universitario, Aumont elige una escritura ensayística que, liberada de las exigencias burocráticas, no intenta ampararse en un ámbito corporativo. Lo pictórico se examina desde un campo que no rinde tributos al pedestal de las Bellas Artes, mientras que el cine es indagado con una amplitud de enfoques que revela, ante todo, el ejercicio de libertad intelectual que significó para el autor este emprendimiento y que es renovado por el lector en contacto con sus capítulos (doblemente interesante en un autor que supo ser en su momento notablemente

cercano a los marcos teóricos de la semiótica y el psicoanálisis). Por ejemplo, lo expuesto en la sección dedicada al expresionismo alemán —inevitable caballito de batalla de cualquier curso sobre la relación pintura-cine— da acabada muestra de la ausencia de tono magisterial en la investigación de Aumont; habla claramente, en cambio, de los descubrimientos de alguien dispuesto a pensar un tema dificultoso, dispuesto a desplegar algunas ideas y a compartirlas con el lector. Puede predicarse de *El ojo interminable* algo que no puede ser postulado acerca de la mayoría de los estudios teóricos actuales que, oscilando entre el *paper* académico, la compilación más o menos feliz de escritos disímiles y el tratado de una extensión que amenaza ser infinita, suelen mutar el entusiasmo inicial por la pronta fatiga o la estupefacción ante la masa de datos. Deja la sensación de ser breve, aunque no lo es. Transmite una impresión de rigor conceptual compatible con la vitalidad del acercamiento, en un trazado personal donde el investigador se expone en íntimo contacto con lo examinado, entre films y obras pictóricas, pero también entre fotografías y escritos ajenos que dan cuenta de la relación a examinar. Como otras obras que tal vez no por casualidad se ocupan de temáticas afines a esta (como *El espacio y la mirada*, de Jean Paris, o *Décadrages*, de Jacques Aumont) *El ojo interminable* es un bello libro. No solamente en lo que toca a la cuidada edición que muestra cada volumen de la colección a la que pertenece, sino principalmente por su nítida, precisa, admirable escritura. ■

Eduardo A. Russo

El Amante en Internet

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

GEORGIA, UNA MEZCLA DE BLUES, ROCK 'N' ROLL Y ALCALOIDES

Georgia, EE.UU., 1995, dirigida por Ulu Grosbard, con Jennifer Jason-Leigh y Mare Winningham. (Gativideo)

Nunca se sabrá por qué este pequeño y sólido film dirigido por el muy profesional Ulu Grosbard (*Libertad condicional*, *Confesiones verdaderas*, *Enamorándose*) no llegó a las pantallas de nuestro país y se lo condenó a la cajita con un título ridículo y tramposo. Escrito por "mamá" Barbara Turner para algo más que el merecido lucimiento de su hija Jennifer Jason-Leigh, y coproducido por las dos, fue paradójicamente el vehículo consagratorio de su coprotagonista Mare Winningham, que ganó el premio de los críticos de Nueva York y fue nominada para el Oscar 1995 por este trabajo. La película se paseó con bastante éxito por los festivales de Montreal y Cannes. Su historia es simple: relata la relación entre dos hermanas de personalidades y formas de vida opuestas, pero que comparten una misma elección artística: ambas son cantantes de blues, country, baladas y un poco de rock & roll. La mayor, Georgia (Mare Winningham), canta con una voz melodiosa, dulce, exacta y prolija. Algo así como una Joan Baez sin registro de soprano. La menor, Sadie (la bardera Jennifer), lo hace crudamente, más rockera incluso en su repertorio, con cierto aire entre punk y grunge y con una voz que por momentos se quiebra, dramática, apasionada y desprolija, salida desde las vísceras antes que de la garganta. Algo así como una Janis Joplin sin las cualidades vocales de la gorda, pero con su misma entrega desgarrada. Georgia tiene éxito y llena estadios con el mismo exacto profesionalismo con que mantiene las apariencias de un hogar con marido e hijos, que parece feliz pero que no lo

es tanto. La vida de Sadie, en cambio, se parece a su propio modo de cantar: nómade, promiscua, en la cuerda floja siempre, alcoholizada y mameada las más veces, variando de cama en cama y de pub rasposo en otro peor. Después de unos cuantos fracasos, vuelve a su ciudad natal, cerquita de Georgia, con la que mantiene una espinosa relación de amor-odio-admiración. El film elude sabiamente, tanto desde el guión como desde una discreta pero precisa dirección, el posible psicodrama que esta historia les servía en bandeja. En todo caso, insinúa más de lo que muestra. El film también sortea el tópico de película de cantante dada vuelta (cuyo punto más alto en el cine norteamericano fue *La rosa*, de Mark Rydell, con una extraordinaria Bette Midler) y el melodrama familiar. Antes bien, deja picando más preguntas que las que contesta. ¿Por qué Sadie no tiene el éxito que se merece si, pese a su vida disipada, no canta nada mal? ¿Cuándo, cómo y cuál de las dos hermanas fue la que comenzó a ser el espejo inverso de la otra? Como aquellas películas de los 70, que trataban pequeñas historias familiares de la vida americana, aquí se atiende más al retrato de los personajes que a una narración que cierre en un happy end todas las preguntas. Al final las dos hermanas solo comprobarán sus diferencias, que ya conocían desde el principio, y toda reconciliación, incluso más allá del reconocimiento del mutuo afecto, sonará precaria. Como el incierto destino de Sadie. En el medio quedan dos magistrales interpretaciones, puntuadas por una selección musical de antología que va desde el tradicional *Hard Times* pasando por versiones jugadísimas de temas de Lou Reed hasta la exuberante performance de una canción de Van Morrison, exhalada al borde del espasmo por la Leigh, que ya debería tener su club de fans. Mare Winningham, por otra parte, le saca el jugo a un personaje difícil en una tensa calma.

Pero yo prefiero a Jenny, con sus ojos pintarrajeados y su aspecto de animalito agreste. Y que nadie diga que es un rol fácil para ella. A cada una de las magníficas reventadas que ha interpretado hasta el momento, desde la prostituta de *Camino sin salida*, la snob señora Parker, la policía adicta de *Rush* y hasta esta rockera conmovedora, ha logrado encontrarles los matices necesarios para que se diferencien fuertemente entre sí. Jenny ha demostrado que la verdadera creación consiste en partir de un mismo fraseo para variarlo hasta hacerlo irreconocible. En la partitura del reviente, Jenny canta y actúa como ninguna y en cada peli deja su corazón y todo lo demás. Bravo. ¡Otra! ¡Otra! Ooh, ooh, oh. ■

Alejandro Ricagno

MADE IN USA

Francia-Italia, 1966, dirigida por Jean-Luc Godard, con Anna Karina, Jean-Pierre L  aud, Yves Afonso y Marianne Faithfull. (Yesterday)

Pese a que en Godard cualquier definición resulta provisoria, podría decirse que *Made in USA* es la segunda de las cinco películas donde el realizador abandona la etapa cinéfila, el homenaje y la cita al pasado, para concretar un discurso político que anticipa el Mayo del 68. *Dos o tres cosas que yo s   de ella* (film que jamás vi), *Masculino-femenino* y *Made in USA* serían los hilos conductores que llevan al caos explicativo y conceptual de *La chinoise* y *Week-end* antes de que Godard entrara en la marginalidad y se dedicara a filmar películas en Super 8 con el grupo Dziga Vertov. Como siempre ocurre, Godard llega antes que todos y *Made in USA*, un film-ejercicio sobre la americanización de Francia, plantea, entre otras cuestiones, una nueva mirada

sobre la pasión cinéfila de años atrás. En un mundo gélido y deshumanizado, surge la figura de Paula (Anna Karina) que busca a su novio periodista, quien supuestamente conocía ciertos secretos comprometedores. Paula descubre que su novio ha muerto y empieza a relacionarse con personajes (o, más bien, con ideas de personajes), mata a la mayoría de ellos y al final se va de la ciudad sin haber resuelto el enigma. Los ecos de *Al borde del abismo* de Hawks resuenan en más de una escena, especialmente cuando Godard decide no explicar las motivaciones de Paula ni las razones de las muertes. Pero la mirada sobre el pasado ya es otra; no se recurre a los carteles ni al modelo reconocido (Belmondo en *Sin aliento* frente al afiche de Bogart) ni tampoco a la literalidad de la cita y el homenaje. *Made in USA* remite al argumento ininteligible de *Al borde del abismo* de Hawks pero nada más que eso. Las ideas de personajes (que, entre otros, se llaman Don Siegel, Miss Mizoguchi y David Goodis) ya reemplazaron a los objetos de admiración del pasado (Melville en *Sin aliento* y Fuller en *Pierrot, le fou*), pero en *Made in USA* aparecen otros, como un mat  n llamado Nixon, lo que sugiere que Godard ya est   pensando en otra cosa, en otro tipo de discurso que se definir   en *La chinoise* y en *Week-end*. El Godard de *Made in USA* es un Godard de transición. Muestra la americanización de los franceses por medio del disfraz y la máscara (autopistas, bares, vestuario de los actores), se vale de las ideas elementales de la historieta para marcar a los personajes con dos o tres rasgos y, como no ocurría en films anteriores, Godard decide que no interesa comprender la travesía de Anna Karina con piloto para situarnos frente a un ensayo del género político-policial. Cuando en la última escena que transcurre en la autopista, Paula y otro personaje hablan sobre la inutilidad de seguir

entendiendo a la izquierda y a la derecha en esos términos, Godard vuelve a imponer su discurso de anticipación, mucho antes del Mayo francés. Paula no encuentra ninguna respuesta y vuelve a plantear un interrogante. Godard, por su parte, ya estaba declarando la imposibilidad de que el arte (y el cine) modifique el mundo. De ahí a la clandestinidad quedaba un solo paso. ■

Gustavo J. Castagna

VIAJE VIOLENTO

Sunchasers, EE.UU., 1996, dirigida por Michael Cimino, con Woody Harrelson, Jon Seda y Anne Bancroft. (AVH)

Hay una cierta clase de películas que denuncian la atrofia emocional de los profesionales como si fuera una enfermedad (la enfermedad de nuestro tiempo, digamos). Para eso se

sirven de un personaje realmente enfermo (terminal, autista o down), que no solo pone en evidencia el paralelismo entre la enfermedad física de uno y la espiritual del otro (para este tipo de films, la palabra correcta siempre es *espiritual* y no *psicológica*), sino que se encarga de darle al protagonista una verdadera lección de vida (y si es necesario, le revela también el verdadero sentido de la vida, que —para el Hollywood de hoy— no es más que darse cuenta de que no es bueno trabajar tanto y descuidar a la familia). A este género, que toma a *Rain Man* como paradigma, pertenece *Viaje violento*, el último fracaso de Michael Cimino dentro de su actual etapa de fracasos. Igualmente, la analogía con las películas que se vuelven edificantes a fuerza de golpes bajos es parcial, porque *Sunchasers* tiene intenciones más elevadas que demostrar que todo lo que un yuppie necesita es amor. Su estructura misma responde a la idea de un viaje iniciático hacia los orígenes de América. Blue (el secuestrador) no solo es un delincuente juvenil con cáncer

terminal, sino un representante del pueblo navajo. El Dr. Reynolds (el secuestrado) es un oncólogo prestigioso que está a punto de llegar a la cima de su carrera. El día en que tendría que dar ese paso inicia en realidad el camino inverso, que es la carrera cuesta abajo hacia la marginalidad y el repudio social. Al verse obligado por Blue a huir hacia el desierto, Reynolds vive la aventura de su vida y sufre una transformación que no tiene retorno. Pero para que una película de este tipo parezca seria es bueno que presente dilemas morales (cuanto más contemporáneos, mejor). De ahí que todo el tiempo el médico esté recordando su infancia, cuando desconectó el pulmón de su hermano, enfermo de cáncer. La gratuidad del caso de eutanasia (planteado como un falso paralelismo con la historia de Blue) solo puede ser disimulada por sentimentalismos más baratos, como los que se permiten en el último tramo del film. No obstante, los recursos más espurios son los que se aplican para mostrar la incommensurabilidad entre los mundos de los personajes. La

idea de que Reynolds no puede parar de dar consejos médicos salvo cuando duerme (y en la película no puede dormir), mientras que Blue no deja pasar un minuto sin hacer referencia a su chamán o sin contar alguna historia de misticismo berreta, además de esquemática, es pueril e ignorante de los mundos que intenta enfrentar. Con una estructura similar, *Totalmente salvaje*, de Jonathan Demme, era una película "muy ochenta", que trataba de entender la atracción mutua entre una darkie y un yuppie. La relación especular entre los personajes (que se establecía también a partir de una fuga) permitía ver cómo cada uno había construido su subjetividad de manera opuesta a la del otro, pero para escapar de lo mismo. Los dos eran igualmente salvajes e igualmente adaptados. Cimino, en cambio, confía en la oposición de códigos como si fuera una verdad última, de la que el cine puede servirse cada vez que quiere enseñarle al público que hay que respetar a los otros, aunque no tengan razón. ■

Silvia Schwarzböck

Video del Angel



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

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

Entrega a domicilio

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.

MUÑECAS DIABOLICAS

The Devil-Doll, EE.UU., 1936, dirigida por Tod Browning, con Lionel Barrymore, Maureen O'Sullivan, Henry B. Walthall, Lucy Beaumont y Robert Greig. (Epoca)

La penúltima y no menos maldita película de Tod Browning insiste en el tratamiento de lo siniestro en su costado grotesco que supo caracterizar a algunas de sus mayores películas. Como un E. T. A. Hoffmann cinematográfico, Browning explota el eje macabro de lo inanimado/animado, a partir de la (justa) venganza tramada por un financista apresado injustamente, luego de su fuga de la Isla del Diablo tras dos décadas de prisión. Se escapa con un excéntrico sabio —breve y excepcional Henry Walthall—, quien le revela el secreto para reducir animales y gente al tamaño de muñecos. Pero no solo los miniaturiza (cosa difundida para la época, dado que el Dr. Pretorius de *La novia de Frankenstein*, en ese mismo año, también jugaba con sus homúnculos) sino que aquí se hace posible mantenerlos inanimados, y ordenarles acciones mientras están activos (en un rapto de delirio científico-megalomaniaco, la notable Rafaella Ottiano —ayudante del sabio, y luego del financista— exclamará:

“¡Podremos hacer pequeño a todo el mundo!”). Sin avanzar en tal proyecto, el científico muere rápidamente, y el financista se dispone a desquitarse de sus tres ex socios que lo mandaron a la cárcel.

Así, *Muñecas diabólicas* se despliega mórbidamente como crónica de una venganza implacable, sostenida por el malsano interés de saber cómo los muñequitos de aspecto inofensivo se las ingeniarán para liquidar a cada uno. Los aguarda un destino más cruel aun, que no es el caso revelar aquí.

Muñecas diabólicas contiene la típica secuencia inicial brownianguiana, dinámica e inquietante, prometedora de una tensión que (como en el caso de sus otros films sonoros) luego se dosifica con retaceos, hasta el clímax que igualmente deja entrever que algo ha sido escamoteado.

Muñecas diabólicas parte de *Burn, Witch, Burn!*, novela de Abraham Merritt (que nada tiene que ver con la interesante película homónima de brujería dirigida en 1962 por Sidney Hayers en Gran Bretaña), pero también se encuentran en ella resonancias de *El conde de Monte Cristo* y de *The Unholy Three* (1925), que Browning había filmado en su período mudo con Lon Chaney. Por otra parte, el veneno ácido que destila *Muñecas diabólicas* puede no ser ajeno a la colaboración en su guión por parte de Erich von Stroheim. Y los monumentales espacios donde pululan los muñequitos son responsabilidad del

magistral Cedric Gibbons. Lionel Barrymore interpreta al obseso y torturado protagonista, que se disfraza de anciana dama para dejar en lugares estratégicos los muñecos que permitirán su venganza. No recordamos quién sugirió que para ser perfecta, la película tendría que haber contado con Ethel Barrymore para el papel de la vieja. ■

Eduardo A. Russo

SI ESTAS PAREDES HABLARAN

If These Walls Could Talk, EE.UU., 1996, dirigida por Nancy Savoca y Cher, con Demi Moore, Sissy Spacek y Cher. (AVH)

Telefilm para HBO producido por la compañía de Demi Moore, dividido en tres partes correspondientes a tres épocas: la década del 50, la del 70 y la actualidad. Las tres historias se desarrollan en la misma casa, habitada por una mujer que, en el contexto de cada época, quiere abortar. Los dos primeros segmentos están dirigidos por nuestra conocida Nancy Savoca (que además tuvo participación en los tres guiones) y el tercero (muy inferior) por Cher. Dentro de la medianía de las películas hechas para televisión, llama la atención el carácter fuertemente propagandístico a favor del

aborto. Los tres muestran que, a pesar del cambio de épocas y de la liberalización en la legislación, las decisiones personales de las mujeres siguen distorsionadas por una sofocante presión. En nuestro país, con una influencia de la Iglesia Católica mucho más pesada y retrógrada que en EE.UU., esta presión directamente impide el debate abierto. En el primer segmento, el más interesante, Demi Moore vuelve a ser la actriz que alguna vez amagó ser. ■

Gustavo Noriega

LA DAMA SIN CAMELIAS

La signora senza camelia, Italia, 1953, dirigida por Michelangelo Antonioni, con Lucía Bosé y Andrea Cecchi. (Yesterday)

Las desventuras de Clara Manni (Lucía Bosé), una empleada de comercio que es descubierta por un productor y convertida en una estrella del cine comercial de la noche a la mañana. Clara, impulsada por su productor y súbito marido, quiere incursionar en el cine de arte sin conseguirlo. Cine dentro del cine a la Antonioni, con esa brumosa disolución de la identidad que alcanza su punto más alto y más hermoso en *El pasajero* y con planos secuencia largos y elegantes, que comienzan antes y

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

Adquiéralas 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

terminan después de cualquier evento significativo dramáticamente. Al igual que la pretenciosa versión de Juana de Arco con la que Clara Manni intenta acceder a un cine superior, *La dama sin camelias* fue un fracaso de crítica y público. Se le

reprochaba no perpetuar un neorrealismo que ya no tenía casi vida y al que Antonioni no consideraba la estética del momento: "El neorrealismo del período de posguerra, cuando la realidad era lo que era y estaba tan intensamente presente, priorizaba la

relación entre los personajes y esa realidad. Ahora que la realidad, para bien o para mal, se ha 'normalizado' me parece más importante buscar lo que ha quedado dentro de los personajes de esas experiencias". Afortunadamente para la

historia de cine contemporáneo, Antonioni decidió no cumplir con las expectativas de crítica y público y emprendió su camino personal, magnífico y hoy démodé. ■

Gustavo Noriega

REPASO

101 dálmatas (101 Dalmatians), dirigida por Stephen Herek. (Gativideo)

Podría ser calificada como una de las peores basuras de los últimos años pero, aunque eso es cierto, pasará a la historia como la primera película que vio en cine Francisco Noriega, hijo de ya saben quién. Felicitaciones al niño y pedido de captura para el director de la película. Comentario en contra en EA Nº 58.

Crash, dirigida por David Cronenberg. (LK-Tel)

Pansexualismo excéntrico y desinhibido. Una película adorable. Cronenberg funda un misterio sobre otro misterio. Es una basura repugnante. Va a provocar que los jóvenes choquen a propósito. Como sea, un Cronenberg auténtico elegido por los irresponsables redactores de una revista de cine como una de las mejores películas del 96.

Choque a favor (y sin seguro) en EA Nº 57.

El octavo día (L'huitième jour), dirigida por Jaco van Dormael. (AVH)

La película termina diciendo que el protagonista (un joven con síndrome de

down) fue creado por Dios en el octavo día. Eso solo alcanza para mostrar al realizador del film y su posición frente a su personaje. Todos los golpes bajos y toda la mala intención para un film que fue considerado por muchos como una gran película. Comentario en contra en EA Nº 54.

El rescate (Ransom), dirigida por Ron Howard. (Gativideo)

Una de las películas de este año más vistas por los espectadores y menos vistas por nosotros. Los integrantes de esta revista sintieron un no declarado rechazo por el hecho de que un título como ese tuviera de protagonista a Mel Gibson. Cosa rara, ya que casi todos vieron los últimos títulos de Ron Howard. Será que todavía no nos olvidamos de *Corazón valiente*. Comentario a favor (¿de quién?) en EA Nº 59.

Jack, dirigida por Francis Ford Coppola. (Gativideo)

Robin Williams haciendo de niño con cuerpo de adulto y Bill Cosby como su profesor. Nadie en su sano juicio puede filmar esto. Francis Ford Coppola nunca estuvo muy bien de la cabeza. A pesar de eso se trata de una película muy rara, que si no funciona no es por las razones que muchos suponen. No hay que olvidar que en *Peggy Sue*

trabajó Jim Carrey en un pequeño papel. Crítica en contra de medio Coppola en EA Nº 56.

Las mujeres también se ponen tristes (Even Cowgirls Get the Blues), dirigida por Gus Van Sant. (Transeuropa)

Tardío estreno en video del bodrio de Van Sant. Por nosotros, podría haber esperado diez años. Gran elenco para nada, confusión generalizada y aburrimiento asegurado. Rechazada por el público y la crítica, la película cuenta con un (1) admirador. Las razones de esa admiración nunca fueron aclaradas pero tampoco deben ser muy serias (ver tabla de video).

Comentario en contra en EA Nº 42

Mis otros yo (Multiplicity), dirigida por Harold Ramis. (LK-Tel)

En la Universidad de Chicago se realizó recientemente un estudio sobre las alergias más comunes en la población. El resultado fue sorprendente: el 99,7% de la gente resultó ser alérgica a Michael Keaton. Por eso el film de Ramis, que muestra a Keaton multiplicado por cuatro, se estrenó en Chicago con un cartel de advertencia a las personas alérgicas. Solo duró cinco días en cartel, el proyccionista fue internado de urgencia.

Comentario en contra en EA Nº 58. ■

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Al filo de la navaja	E. Goulding	Cobi				6	7	
101 dálmatas	S. Herek	Gativideo						1
Corazón de dragón	R. Cohen	AVH						7
Crash	D. Cronenberg	LK-Tel	9		5	9	8	9
Daylight-Infierno en el túnel	R. Cohen	AVH						2
El dinero	R. Bresson	Kinema	10		10	9	10	9
El octavo día	J. V. Dormael	AVH				1		1
El regalo prometido	B. Levant	Gativideo						2
El rescate	R. Howard	Gativideo						7
Fiesta	P. Boutron	AVH	4	3			6	5
Gandhi	R. Attenborough	LK-Tel	7	8	7	4	3	7
Georgia	U. Grosbard	Gativideo				6	6	6
Jack	F. F. Coppola	Gativideo	5			5	3	7
La ciudadela	K. Vidor	Cobi				8	7	
La pasión de Juana de Arco	C. T. Dreyer	Kinema	8	8	10	8	10	10
Las mujeres también se ponen tristes	G. V. Sant	Transeuropa	2	2		2	1	9
Mafia de New Jersey	N. Gómez	AVH				5		
Máximo riesgo	R. Lam	LK-Tel						2
Mis otros yo	H. Ramis	LK-Tel		5				7
Moebius	G. Mosquera R.	AVH	4	5		4		
Turbulencia	D. Butler	AVH				1		1
Un asunto familiar	R. Pearce	AVH		7			4	6
Vampyr	C. T. Dreyer	Kinema			10	10	10	10

CINE EN TV

por Jorge García

Reina de espadas (*Queen of Spades*), 1949, dirigida por Thorold Dickinson, con Anton Walbrook y Edith Evans.

Esperemos que esta vez la información del canal sea correcta y que se proyecte finalmente este bizarro relato del inglés Thorold Dickinson. Adaptación de un relato de Pushkin sobre un oficial ruso obsesionado por el juego, el film tiene un refinado tratamiento visual y un mórbido y enfermizo clima.

Film & Arts, 9/5, 22.30 hs.; 10/5, 6.30 y 14.30 hs.; 29/5, 20 hs.; 30/5, 4 y 12 hs.

Noches salvajes (*Les nuits fauves*), 1992, dirigida por Cyril Collard, con Cyril Collard y Romane Bohringer.

Cyril Collard murió de sida casi simultáneamente con el estreno de este film, lo que le otorga a este relato de tintes autobiográficos una impensada carga de morbosidad. De todas maneras los mejores momentos de la película remiten al cine de

John Cassavetes y además aquí se produce el debut de una actriz impresionante: Romane Bohringer.

TV5 Internacional, 4/5, 13.30 hs.; 9/5, 22.30 hs.; 10/5, 20 hs.

Hoop Dreams, 1994, dirigida por Steve James.

Este formidable documental de Steve James no estrenado en nuestro país sigue durante cuatro años las peripecias de dos adolescentes de distintas clases sociales que quieren convertirse en estrellas del básquet. El film trasciende ampliamente su anécdota para transformarse en una reflexión sobre la búsqueda de éxito a cualquier precio en la sociedad norteamericana y por encima de su excesiva duración (casi tres horas) es un *must* dentro del género.

Space, 10/5, 22 y 1.30 hs.

Sombras y luces. Cien años de cine español, 1995, dirigida por Antonio Giménez Rico.

Esta revisión de Antonio Giménez Rico de la historia del

cine español no aporta nada demasiado nuevo al género, pero es una atractiva recorrida sobre una cinematografía con algunos picos de interés a lo largo de su desarrollo. Un film que será disfrutado sobre todo por los nostálgicos y/o admiradores de las estrellas del cine de ese país.

Space, 18/5, 22 y 1.30 hs.

Tristana, 1970, dirigida por Luis Buñuel, con Catherine Deneuve y Fernando Rey.

El inagotable talento de Luis Buñuel se manifiesta una vez más en esta libre traslación de la novela de Benito Pérez Galdós. Un film que se desarrolla en varios niveles (un despiadado análisis de la conducta del "hombre liberal", una ácida mirada sobre la sociedad española y sobre todo una lúcida reflexión sobre las relaciones entre realidad y ficción) y que confirma la vigencia y modernidad del gran director aragonés.

Film & Arts, 5/5, 2, 10 y 18 hs.; 17/5, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.

Coqueteando (*Flirting*), 1990, dirigida por John Duigan, con Noah Taylor y Nicole Kidman.

Este film del australiano John Duigan inédito en la Argentina forma parte de una trilogía dedicada por el director a la adolescencia. Relato agredulce sobre la relación que se entabla entre el protagonista y una muchacha africana, no alcanza gran vuelo pero transmite una dosis de calidez y ternura que convierte su visión en una experiencia agradable.

Space, 16/5, 20.30 hs.; 17/5, 14.45 hs.

Freud, pasiones secretas (*Freud*), 1962, dirigida por John Huston, con Montgomery Clift y Susannah York.

Hay pocos directores en la historia del cine que muestren en su carrera altibajos tan pronunciados como John Huston y *Freud*, en cuyo guión original participó Jean-Paul Sartre, es uno de sus films menos vistos. Con una notable iluminación en blanco y negro de Douglas Slocombe, la película propone una aproximación intimista al personaje y es una de las obras más extrañas y controvertidas del realizador. Para ver hoy y evaluar.

Space, 26/5, 16.30 hs.

El cazador nocturno (*The Night Stalker*), 1971, dirigida por John Llewellyn Moxley, con Darren McDavin y Carol Lynley.

Este telefilm del especialista John L. Moxley (del que también se verá en TNT el 22/5 a las 20.35 hs. la interesante *Through Naked Eyes*) fue piloto de la serie del mismo nombre. Como esta, propone una fusión de elementos del thriller, la comedia y el film de terror en un atractivo relato.

Space, 20/5, 5 hs.

El disparo (*The Shooting*), 1966, dirigida por Monte Hellman, con Jack Nicholson y Warren Oates.

Ya señalé en alguna oportunidad que Monte Hellman dirigió algunas pequeñas películas que se transformaron rápidamente en films de culto. Este extraño título —tal vez el

LAS AVENTURAS DE LA LIBERTAD

Ya en alguna oportunidad señalé el importante aporte que significa para la exhibición del cine documental el canal Infinito. Su variada propuesta incluye trabajos dentro del género que cubren los más diversos rubros (política, deportes, espectáculos, documentales sobre distintos aspectos de la naturaleza, etc.). Pero también puede darse el caso de que se proyecte una obra de largo aliento en su versión integral; esto es lo que va a ocurrir los martes de mayo a las 13 hs. (con repetición a las 21) con la exhibición de *Las aventuras de la libertad*, el monumental trabajo en cuatro partes de Bernard Henri Lévi realizado en 1990 para la televisión francesa. Lévi es un filósofo adscrito al grupo "Nouveaux Philosophes" y ha intentado en esta obra que escribió pero no dirigió (el director es el ignoto Allan Ferrari, quien se

limitó a un trabajo de edición sobre los textos e imágenes propuestos por Lévi) realizar un análisis sobre el comportamiento de la intelectualidad francesa a lo largo del siglo siguiendo los grandes acontecimientos políticos ocurridos en los últimos cien años. Como es probable que en *El Amante* salga una amplia cobertura de este film, me limitaré a decir que el material documental es excepcional y que los textos e intervenciones frente a cámara del filósofo muestran una soberbia y una omnipotencia sin límites ya que Lévi se siente en condiciones de abrir juicios y de pontificar sobre las conductas ajenas como si fuera el depositario exclusivo de todas las verdades del mundo, y también que su feroz anticomunismo lo lleva a caer varias veces en posturas que rozan el macartismo. De todas maneras el material a exhibirse es de una riqueza excepcional y permitirá al espectador sacar sus propias

conclusiones por encima de las opiniones del autor. El martes 6 se verá *Las grandes esperanzas*, donde se hablará del caso Dreyfus, la Primera Guerra Mundial y la revolución soviética; el 13 irá *El tiempo del desprecio* y los temas principales serán la guerra de España y el colaboracionismo y la resistencia de distintos intelectuales franceses frente al fascismo y la ocupación nazi. El 20 veremos *Las ilusiones perdidas* y las referencias fundamentales se dirigirán a la conducta frente al estalinismo, la guerra de Argelia y el surgimiento del Tercer Mundo. Finalmente el martes 27 se proyectará *El fin de los profetas*, donde se pasará revista a las revoluciones más recientes, los derechos humanos y el fin de las ideologías. Desde ya que ningún interesado en el género documental debe dejar pasar este polémico film. ■

Jorge García

único western fantástico de la historia del cine— es una especie de simbiosis entre el universo de Jorge Luis Borges y las constantes habituales del género. Para no dejar pasar. **Canal 365, 13/5, 4 hs.; 14/5, 9 hs.**

Mientras estés conmigo (*Dead Man Walking*), 1995, dirigida por Tim Robbins, con Susan Sarandon y Sean Penn.

En su debut como director (*Bob Roberts*) Tim Robbins había aparecido como un realizador a seguir y en esta, su segunda película, de un registro muy distinto, ratifica méritos. Intenso relato basado en un caso real, sobre la relación que se entabla entre una monja y un condenado a muerte, trasciende el mero alegato contra la pena capital y cuenta con una estupenda interpretación de Susan Sarandon.

HBO, 11/5, 22 hs.; 14/5, 22 hs.; 19/5, 1.30 hs.; 24/5, 19.45 hs.; 30/5, 0.15 hs.

Robin y Marian (*Robin and Marian*), 1976, dirigida por Richard Lester, con Sean Connery y Audrey Hepburn.

Richard Lester adquirió notoriedad en los años 60 con

HOMBRE DE NINGUN LUGAR

Es un caso raro el del polaco Jerzy Skolimowski. A pesar de tener un talento como mínimo equiparable al de otros compatriotas suyos (como Wajda o Polanski) no ha logrado un reconocimiento generalizado salvo entre algunos sectores de la crítica. Nacido en Varsovia en 1938, Skolimowski se acercó al cine de la mano de Wajda y siendo aún estudiante en la famosa escuela de cine de Lodz, escribió el guión de la ópera prima de Polanski, *El cuchillo bajo el agua* (a propósito, no soy el único que piensa que muchos de los méritos de esa película se deben a la intervención de Skolimowski). En los años 60 realizó algunos films en su país de un estilo marcadamente antinaturalista, en los que se deslizaron solapadas críticas al régimen imperante, lo que

le provocó diversos problemas con la censura que finalmente lo obligaron a abandonar Polonia. A partir de entonces su carrera se desarrolló en distintos países con una obra heterodoxa y plagada de altibajos, pero en la que en sus mejores momentos puede apreciarse un estilo visualmente imaginativo, un acre sentido del humor y un genuino interés por sus personajes. El canal 5 de Cablevisión exhibirá los miércoles de mayo a las 23.50 hs. cuatro películas de Skolimowski que pueden considerarse ampliamente representativas de su obra. Así, el miércoles 7 se verá *El alarido* (1978), el film más enigmático del realizador, que narra la influencia que ejerce un vagabundo sobre un joven matrimonio a partir de su capacidad para matar con un grito. Un film extraño y cautivante con ambigüas y oscuras implicaciones. El 14

irá *Trabajo en el otro mundo* (1982), una fábula política sobre un grupo de obreros polacos que remodelan un departamento en Londres; otro film abierto a varias lecturas y que confirma el talento del realizador. El 21 se exhibirá *Proa al infierno* (1985), un relato que trasciende su aparente estructura de film policial y brinda una formidable composición de Robert Duvall como el jefe de un trío de forajidos que toman el barco de un pacífico marino. Por último, el miércoles 28 se proyectará *Torrenes de primavera* (1990), fallida adaptación de un relato de Turgenev, que sufre además por la presencia de un cast inadecuado. Sobre todo por las tres primeras películas, vale la pena ver este ciclo dedicado a un director escasamente conocido en nuestro país pero de indudable interés. ■

Jorge García

algunos films que hoy difícilmente resistan un análisis serio. Sin embargo, como suele ocurrir, otros títulos menos prestigiosos de su filmografía tienen hoy más

vigencia. Es el caso de esta versión desmitificadora de la historia de Robin Hood a la que su tono melancólico y la belleza otoñal de Audrey Hepburn le otorgan un

particular encanto. **Cinemax, 9/5, 22 hs.; 14/5, 23.45 hs.; 19/5, 17.45 hs.**

Al filo del abismo (*Romeo is Bleeding*), 1993, dirigida por

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

Corrección de estilo
Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415

REVISTA

TIEMPO DE DANZA

Una mirada actual
sobre la más antigua de las artes

En quioscos y librerías

También suscripciones al ☎ 771-3142

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

EL MARAVILLOSO MUNDO DE JACK

Es posible que ni el propio Jack Arnold —a pesar del interés que siempre había mostrado por la ciencia ficción— pensara cuando trabajaba como actor en musicales de Broadway o algunos años después, mientras filmaba documentales para el departamento de Agricultura de los Estados Unidos, que iba a convertirse en el más importante realizador de ese auténtico subgénero dentro del fantástico que fue la ciencia ficción americana de los 50. Su prestigio como documentalista le abrió las puertas de la Universal, donde entre 1953 y 1959, el período auténticamente recordable de su obra, dirigió quince películas, siete de las cuales estuvieron encuadradas en el terreno de la ciencia ficción. Prototipo del director de películas clase B capaz de realizar films en pocos días con escaso presupuesto, Arnold fue también uno de los precursores en el uso del cine tridimensional, y varias de sus películas están realizadas dentro de las pautas de ese olvidado sistema. Los films de Arnold vistos hoy nos muestran no solo a un competente artesano sino a un

realizador que en sus mejores títulos excedía ampliamente esa categoría para aparecer como un estilista refinado y personal. Sin embargo, el final del jugoso período de la década del 50 que significó el apogeo del fantástico de clase B en el cine americano también fijó los límites de la obra de Jack Arnold, quien aun cuando siguió activo hasta mediados de los años 70 ya nunca más volvería a los niveles alcanzados en esa etapa. El canal USA Network, en su ciclo de cine de ciencia ficción de los sábados, ofrecerá cuatro títulos que están entre lo mejor y más representativo de la filmografía de Jack Arnold. El sábado 3 a las 14.30 hs. se verá *Monster on the Campus* (1958), una de las últimas incursiones del director en el género, que mezcla elementos de ciencia ficción, el terror y el thriller de suspense. No es una de sus mejores películas pero vale la pena. El 24 a las 13 hs., irá *El increíble hombre menguante* (1957), la obra maestra de Arnold y una de las obras fundamentales del género. Con un gran guión de Richard Matheson, el primero de su carrera, describe las desventuras de un hombre que debido al contacto casual con radiaciones nucleares se va volviendo cada vez más pequeño. El formidable uso de

los efectos especiales convierte a los hechos más cotidianos en situaciones terroríficas para su protagonista y la única objeción a este notable film es el final de tono metafísico, probablemente impuesto por los productores. El 31/5 se podrán ver dos películas de Arnold; a las 13 hs., *Llegaron del espacio sideral* (1953), su primera incursión en el género, que está basada en un relato de Ray Bradbury; en ella los alienígenas no son presentados ni como enemigos ni como predicadores moralizantes. Además este film anticipa en algunos aspectos a *La invasión de los cuerpos trasplantados* de Don Siegel. A continuación, a las 14.30 hs., veremos *El monstruo de la laguna negra* (1954), una variación sobre la bella y la bestia, que es el film más romántico del director. Como complemento a este ciclo también se exhibirá el 17/5 a las 14.30 hs. *The Monolith Monster* (1957), con argumento original de Arnold y dirigida por su ayudante John Sherwood. Mi recomendación para todos los amantes del género (y también del cine) es no dejar pasar la oportunidad de ver estos títulos de uno de los mejores directores del cine de ciencia ficción americano. ■

Jorge García

Vampiro (*Vampyr*), 1932, dirigida por Carl Theodor Dreyer, con Julien West y Henriette Gérard.

Dentro de la majestuosa y solitaria obra de Carl Theodor Dreyer esta personalísima adaptación de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu es su obra más atípica. Con un notable uso de la iluminación y el fuera de campo, el director logra crear una atmósfera terrorífica sin recurrir a ningún efectismo. Un *must* absoluto y uno de los hitos del género.

VCC 5, 18/5, 8 y 15 hs.

Scaramouche, 1952, dirigida por George Sidney, con Stewart Granger y Eleanor Parker.

Los géneros donde mejor se manifestó la capacidad artesanal de George Sidney fueron el musical y algunos films de aventuras.

Scaramouche es uno de los clásicos de "espadeo" más logrados, ya que a su sostenido ritmo y jocundo humor hay que agregarle el duelo final entre Granger y Mel Ferrer, seguramente el más largo de la historia del género.

Space, 2/5, 16.30 hs.

El testafarro (*The Front*), 1976, dirigida por Martin Ritt, con Woody Allen y Zero Mostel.

El mayor interés que tiene esta película de Martin Ritt es el de ver reunidos a varios notorios integrantes de las nefastas listas negras del macartismo en un mismo film. La película, más atractiva por su tema (los guionistas que debían utilizar escritores anónimos que firmaran por ellos en esos tristes años) que por su realización, cuenta con excelentes actuaciones de Allen y sobre todo de Zero Mostel.

Cinemax, 19/5, 22 hs.; 24/5, 23.45 hs.; 28/5, 20.15 hs.

La gran tentación (*Friendly Persuasion*), 1956, dirigida por William Wyler, con Gary Cooper y Dorothy McGuire

William Wyler —más allá de la ausencia de una visión personal del mundo en su filmografía— ha legado una obra innegablemente sólida. Este film sobre los esfuerzos de una familia cuáquera para mantenerse unida en los años de la Guerra de Secesión no goza del prestigio de otras películas del director, pero tiene por momentos un lirismo casi fordiano. Para ver sin reservas.

VCC 5, 5/5, 14 hs. ■

Peter Medak, con Gary Oldman y Lena Olin.

La ecléctica carrera del húngaro Peter Medak está plagada de altibajos, pero en sus mejores films se percibe a un director potente y provocativo. Esta actualización de varios de los códigos narrativos del *film noir* tiene un tono pesadillesco y barroco y una inolvidable caracterización de Lena Olin en su explosiva variante de *femme fatale*. Uno de los mejores títulos del director.

VCC 5, 31/5, 22 y 1.30 hs.

Nouvelle Vague, 1990, dirigida por Jean-Luc Godard, con Alain Delon y Domiziana Giordano.

Si bien se puede preferir la frescura de la primera etapa de la obra de Jean-Luc Godard, no hay duda de que la exhibición de cualquiera de sus películas es bienvenida. Aquí, con un decadente Alain Delon como estrella, se mantiene fiel a sus constantes estilísticas y narrativas, esas que lo transformaron en uno de los

directores más personales e influyentes de la historia del cine.

VCC 5, 24/5, 24 y 4 hs.; 25/5, 2 hs.

El gato negro (*The Black Cat*), 1934, dirigida por Edgar Ulmer, con Boris Karloff y Bela Lugosi.

Una de las carreras más insólitas de la historia del cine es la de Edgar Ulmer, ya que con una filmografía que incluye producciones israelíes y ucranianas, pocos son los títulos de su obra a los que se tiene acceso. *El gato negro* —que no tiene nada que ver con el cuento homónimo de Edgar Allan Poe— es una joya del cine de terror americano de los 30 y un título de visión indispensable para todo cinéfilo.

USA Network, 10/5, 13 y 3 hs.

La isla del tesoro (*Treasure Island*), 1986, dirigida por Raúl Ruiz, con Vic Tayback y Anna Karina.

La obra del chileno Raúl Ruiz goza de gran prestigio en

Europa pero es casi desconocida en estos lares, por lo que la exhibición de esta película es un acontecimiento. Según algunos comentarios es una versión muy libre y personal de la clásica novela de Stevenson, a la que la presencia en el reparto de Anna Karina le otorga un incentivo adicional.

CV 5, 19/5, 22 y 2.30 hs.

Alicia en las ciudades (*Alice in den Städten*), 1974, dirigida por Wim Wenders, con Rüdiger Vogler y Yella Rottländer.

Si bien los últimos títulos conocidos de Wim Wenders no dan lugar a demasiado entusiasmo, es innegable que en los años 70 dirigió algunos films inolvidables. Este excelente *road movie* narra las peripecias de un fotógrafo americano que se encuentra inesperadamente con una niña alemana a la que debe reunir con su madre. Una aguda reflexión sobre el enfrentamiento entre dos culturas y una de las obras mayores del director.

CV 5, 1/5, 22 y 3.20 hs.

Jueves 1	<i>Loca evasión</i> (S. Spielberg) USA Network, 11 hs. <i>El toro salvaje</i> (M. Scorsese) TNT, 22.05 hs.	Sábado 17	<i>Sin miedo a la muerte</i> (J. Fargo) Space, 20.15 hs. <i>Mona Lisa</i> (N. Jordan) Film & Arts, 22.30 hs.
Viernes 2	<i>Retorno al pasado</i> (J. Tourneur) VCC 5, 8.30 hs. <i>American Me</i> (E. J. Olmos) USA Network, 22 hs.	Domingo 18	<i>Nosferatu</i> (F. Murnau) VCC 5, 11 y 16.30 hs. <i>Hasta el fin del mundo</i> (W. Wenders) HBO, 23.45 hs.
Sábado 3	<i>Hatari</i> (H. Hawks) CV 5, 11 y 15 hs. <i>Maridos</i> (J. Cassavetes) Cinemax, 11.30 hs.	Lunes 19	<i>El juez del patíbulo</i> (J. Huston) Cinemax, 9.15 hs. <i>El silencio de los inocentes</i> (J. Demme) Space, 22 y 1.30 hs.
Domingo 4	<i>La novia de Frankenstein</i> (J. Whale) VCC 5, 7.30, 12.30 y 16.30 hs. <i>El mensajero del amor</i> (J. Losey) Film & Arts, 9.30 y 17.30 hs.	Martes 20	<i>Christine</i> (J. Carpenter) Cinemax, 21.30 hs. <i>Metrópolis</i> (F. Lang) VCC 5, 24 hs.
Lunes 5	<i>La antesala del infierno</i> (W. Wyler) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Montañas salvajes</i> (R. Sarafian) Space, 16.30 hs.	Miércoles 21	<i>Desfile de pascua</i> (C. Walters) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Reflejos en tus ojos dorados</i> (J. Huston) Space, 23.45 hs.
Martes 6	<i>Sr. y Sra. Bridge</i> (J. Ivory) TNT, 18 hs. <i>Pelotón</i> (O. Stone) VCC 20, 22 hs.	Jueves 22	<i>Tiempo de gitanos</i> (E. Kusturica) Cinemax, 11 hs. <i>La gran ciudad</i> (B. Bolt) Film & Arts, 18 hs.
Miércoles 7	<i>Furyo</i> (N. Oshima) VCC 20, 23.45 hs. <i>El tercer hombre</i> (C. Reed) Film & Arts, 24 hs.	Viernes 23	<i>Sombrero de copa</i> (M. Sandrich) VCC 5, 8.30 y 18.30 hs. <i>Charada</i> (S. Donen) Space, 16.30 hs.
Jueves 8	<i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) TNT, 12 hs. <i>Infierno en el Bronx</i> (D. Petrie) I-SAT, 22.45 hs.	Sábado 24	<i>De la misma sangre</i> (S. Penn) Cinemax, 15.30 hs. <i>Miami Blues</i> (G. Armitage) Space, 0.30 hs.
Viernes 9	<i>El hombre que burló a la mafia</i> (D. Siegel) I-SAT, 14 hs. <i>La canción del pecado</i> (J. Cassavetes) VCC 5, 14.30 hs.	Domingo 25	<i>Antes del amanecer</i> (R. Linklater) TNT, 24 hs. <i>Algunos días contigo</i> (C. Sautet) VCC 20, 1.45 hs.
Sábado 10	<i>El conquistador de los mares</i> (R. Walsh) I-SAT, 14 hs. <i>El precio de la felicidad</i> (B. Beresford) Film & Arts, 22.30 hs.	Lunes 26	<i>Fresa y chocolate</i> (T. Gutiérrez Alea) VCC 20, 22 hs. <i>La calle Hester</i> (J. Micklin Silver) Film & Arts, 23 hs.
Domingo 11	<i>Amor en la tarde</i> (B. Wilder) Cinemax, 11 hs. <i>Livia</i> (L. Visconti) VCC 5, 6.30 y 13.30 hs.	Martes 27	<i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (W. Allen) Cinemax, 14.30 hs. <i>Un día muy particular</i> (E. Scola) VCC 5, 2 hs.
Lunes 12	<i>Cousin Bobby</i> (J. Demme) Film & Arts, 22.30 hs. <i>La patrulla infernal</i> (S. Kubrik) CV 5, 11 y 16 hs.	Miércoles 28	<i>Flamingo Road</i> (M. Curtiz) TNT, 10 hs. <i>Avalon</i> (B. Levinson) Cinemax, 11 hs.
Martes 13	<i>Los pájaros</i> (A. Hitchcock) Space, 20.15 hs. <i>El ciudadano Bob Roberts</i> (T. Robbins) I-SAT, 22.45 hs.	Jueves 29	<i>Más allá del olvido</i> (H. del Carril) Space, 13.15 hs. <i>La mujer del año</i> (G. Stevens) TNT, 22 hs.
Miércoles 14	<i>Daisy Miller</i> (P. Bogdanovich) USA Network, 17 hs. <i>Extraño accidente</i> (J. Losey) Film & Arts, 20 hs.	Viernes 30	<i>Hermanas diabólicas</i> (B. de Palma) Space, 23.45 hs. <i>Detective</i> (J.-L. Godard) Film & Arts, 24 hs.
Jueves 15	<i>La condesa descalza</i> (J. Mankiewicz) Space, 16.30 hs. <i>Paris, Texas</i> (W. Wenders) CV 5, 22 y 2.30 hs.	Sábado 31	<i>Adiós a la inocencia</i> (R. Benjamin) Canal 365, 22 hs. <i>Obsesión</i> (L. Visconti) VCC 5, 22.30 y 3 hs.
Viernes 16	<i>La calle 42</i> (Ll. Bacon) Space, 16.30 hs. <i>Más allá de la justicia</i> (B. Tavernier) TV5 Internacional, 22.30 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 60.

##

AGENDA

UNCIPAR. Durante los días 27, 28 y 29 de marzo se celebraron las 19^{as} Jornadas de Cine y Video Independientes organizadas por UNICIPAR. Como todos los años, el evento se realizó en Villa Gesell durante Semana Santa. Las películas seleccionadas representarán a nuestro país en UNICA, el más antiguo festival de cine independiente que se llevará a cabo en el mes de agosto en Varsovia. El jurado, integrado por Santiago Carlos Oves, Guillermo Ravaschino, Nemesio Juárez, Raúl Tosso, Carlos Landini, Jorge Sívori y Adrián Bacman, eligió las siguientes películas: *Abrázame así* (Sebastián Alfie), *Zunz* (Alejandro Angelini), *Rey de todos los mares* (Enrique Siedner) y *Siete tres* (Gabriel Bertini). *Abrázame así* también fue elegida como la mejor película de las jornadas y *Los duelistas* de Daniel Prensa y Miguel Rocca recibió una mención especial del jurado. Además, se entregaron menciones en distintos rubros (actriz, tratamiento visual, documental, mejor cámara y otros). También se proyectaron, como películas invitadas, algunos de los cortos ganadores del último concurso de guiones organizado por el INCAA que integrarán el programa *Historias breves II*, próximo a estrenarse en el cine Lorca. Como ocurre todos los años, las actividades del festival se desarrollaron a sala llena con gran afluencia de cineastas, estudiantes de cine y video y público en general.

La música en las películas de Alfred Hitchcock. Seminario para gente de cine, músicos y público en general, a cargo de Julia Goryuchkina, especialista en composición de música para cine y TV del Berklee College of Music (Boston, EE.UU.). Sábados de 18 a 20 hs., desde el 3 de mayo al 12 de julio en el Centro Cultural San Martín (Sarmiento 1551 - 2° piso - Sala 14). Inscripción: lunes a viernes de 15 a 20 hs. Informes: 373-5768 (CCGSM) o 322-1765.

Cine Club Nocturna. Viernes 1 hs. Cine Maxi (Carlos Pellegrini 657) Ciclo: El colmo del bizarro. 2/5: *Konga* (1961, John Lamont). 9/5: *Ben, la rata asesina* (1972, Phil Karlson). 16/5: *Octamán, el hombre pulpo* (1971, Harry Essex). 23/5: *Psychomania* (1971, Don Sharp). 30/5: *La maldición de Pie Grande* (1972, Don Fields).

SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina). Se encuentra abierta la inscripción para los siguientes cursos, talleres y seminarios: dirección de fotografía y cámara (Rodolfo Denevi), escenografía y vestuario (Alfredo Iglesias), realización cinematográfica (Hugo Lescano), dirección de actores para cine y TV (Ernesto Torchia), pintura, fotografía y cine (Oscar Carballo) y dramaturgia de las artes audiovisuales (Mauricio Kartun). También está abierta la convocatoria para exámenes para el curso regular de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, La Habana, Cuba, para el ciclo 1997/99. Informes: Secretaría de Cultura de SICA de 14 a 20 hs., en Juncal 2029, Capital, tel: 806-8774/7544/0208.

La mujer y el cine. Convoca al 7° Concurso Nacional de Cortometrajes y Videos realizados por mujeres. El cierre de inscripción será el 10 de junio y se otorgará un primer premio de \$ 3000 y el material

necesario en celuloide para la realización de un nuevo cortometraje. Además, habrá tres menciones de \$ 1500 a las categorías de ficción, documental y experimental o animación. Informes, bases y recepción de trabajos: Lima 319, 10° piso, los lunes, miércoles y viernes de 16 a 19 hs. (Tel: 383-2622)

Fundación Omega Seguros (Sala Leopoldo Lugones, Corrientes 1530) Ciclo Massimo Troisi actor y director. 30/4 y 7/5: *Los caminos del Señor son finitos* (Le vie del Signore sono finite, 1987), de y con Massimo Troisi. 14 y 21/5: *Pensaba que era amor, en cambio era una calea* (Pensavo che fosse amore... invece era un calesse, 1991) de M. Troisi. 28/5: *Disculpen la tardanza* (Scusate il ritardo, 1983) de M. Troisi. A las 17 y 19.30 hs. En la función de las 17 hs., estudiantes y jubilados tienen entrada libre. Copias subtituladas.

Los grandes directores y actores del cine italiano. Instituto Italiano de Cultura (M. T. de Alvear 1119, 3° piso, Sala B. Croce) Martes 29 de abril, 18 y 20 hs.: *Esperemos que sea mujer* (Speriamo che sia femmina), de Mario Monicelli, con Liv Ullmann, Catherine Deneuve y Stefania Sandrelli. Sin subtítulos. Entrada libre.

Foro Gandhi. Corrientes 1551 (tel: 374-7501). Todas las funciones a las 20.30 hs. Ciclo cine francés. 2/5: *Toni* (Jean Renoir). 4/5: *Los bajos fondos* (J. Renoir). 9/5: *Esta tierra es mía* (J. Renoir). 11/5: *Fuga allegro vivace* (J. Renoir). 16/5: *La Marsellesa* (J. Renoir). 18/5: *Que la fiesta comience* (Bertrand Tavernier). 23/5: *Más allá de la justicia* (B. Tavernier). 25/5: *Una semana de vacaciones* (B. Tavernier). 30/5 y 1/6: *La chinoise* (Jean-Luc Godard).

Sala Leopoldo Lugones Francois Truffaut, una revisión. Del viernes 2 al jueves 8. Continuación de la retrospectiva iniciada en abril.

Homenaje a Mario Soffici. Del viernes 9 al lunes 12. Ocho clásicos del gran director argentino, a veinte años de su muerte. **Las Palmas de Oro del Festival de Cannes. Del martes 13 al lunes 26.** Reencuentro con algunos de los films consagrados en el principal festival de cine del mundo en su 50° aniversario. **Margaret Mead Film Festival. Martes 27 y miércoles 28.** Una antología de los documentales más representativos que pasaron durante los últimos 20 años por esta muestra dedicada al cine etnográfico y auspiciada por el American Museum of Natural History. Con la presencia de Elaine Charnov, directora del festival. **Retrospectiva Frank Beyer. Del jueves 29 al jueves 5 de junio.** Ocho films inéditos en Argentina de este realizador germano oriental, uno de los más destacados del ex bloque socialista. Con el auspicio del Instituto Goethe.

15° Concurso Nacional de Video "Georges Méliès", organizado por la Embajada de Francia, la Fundación Cinemateca Argentina y UNICIPAR Tema elegido: "El café de la esquina". Las

películas deberán realizarse en video registrado en formato 1/2 (media) pulgada u 8 mm (blanco y negro o color). La presentación deberá ser en formato VHS o Super VHS y norma PAL. La duración máxima será de 13 minutos. La recepción de las obras se cerrará el 5/9/97 y se recibirán en Cinemateca del Servicio Cultural de la Embajada de Francia (Basavilbaso 1253, 312-6767), en Fundación Cinemateca Argentina (Corrientes 2092, 2° piso, 953-3755/7163) y en UNICIPAR (Estados Unidos 1819, 1° piso, dto. 5, 383-0627). Se concederá el premio "Georges Méliès" al realizador de la obra elegida. La persona ganadora viajará a Francia, por invitación del gobierno de ese país. La invitación incluye viaje y estadía y se hará efectiva en fecha a determinar durante la primera quincena de noviembre. También se concederán dos menciones especiales.

Primer Festival Argentino de Cine y Video Documental. Se llevará a cabo en el Complejo Teatro Roma de la ciudad de Avellaneda entre el 1° y el 6 de julio de 1997. El festival consistirá en: muestra competitiva, paralela, retrospectiva de la muestra de cine y video documental antropológico y social, panorama del documental en Asia, África y América Latina. Información: 942-8562. Fax: 203-1919.

Cursos de teatro, dirección y actuación. Desde el 17 de abril, la doctora Giusi Danzi dicta dos cursos para actores y directores en el Complejo Teatral Margarita Xirgu. Los dos cursos tendrán una duración de cuatro meses. Informes: Chacabuco 875, tel/fax: 300-2448, de 15 a 20 hs.

Instituto Goethe. Corrientes 319. Cine alemán hoy: sin techo ni ley. Producciones recientes de directores jóvenes nacidos después de 1965. Todas las funciones a las 19.30 hs. 15/5: *El campeón* (1993) de Zoran Solomun. 16/5: *El asesinato* (1995) de Romuald Kamarkar. 21/5: *Vida ardiente* (1994) de Peter Welz. 22/5: *Bye, Bye, America* (1993) de Jan Schütte. 23/5: *La campaña* (1994) de Thomas Bohn.

Atención cinéfilos: Las competencias cinéfilas regresan. Las ya míticas justas del saber cinéfilo tendrán una nueva edición. La fecha señalada es el 30 de mayo. Como siempre, estarán coordinadas por el inimitable Freddy Criconet. Y contarán con un grupo no determinado de cinéfilos de todo grupo y factor. Desde ya, descarten cualquier esperanza de destronar a los eternos campeones, por lo tanto compitan si se consideran capaces de enfrentar el desafío y luchar por un simpático segundo puesto. Los que se atrevan a participar todavía tienen la posibilidad de comunicarse con el 951-0113. Todavía no está confirmado si Maradona formará parte de nuestro equipo. Lo que si les aseguramos es que, si alguno de los otros malditos equipos se impone en la competencia, ninguno de nuestros integrantes aparecerá con un sorpresivo corte en el rostro. Salvo, claro, que entre nosotros nos tiremos algunos botellazos. Suerte para todos. Si realmente aman el cine y les gusta contestar veinte mil preguntas en treinta segundos no pueden perderse las competencias cinéfilas. ■

Adam's Rib



*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

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