

Año 6 N° 64 Junio de 1997 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE

C I N E

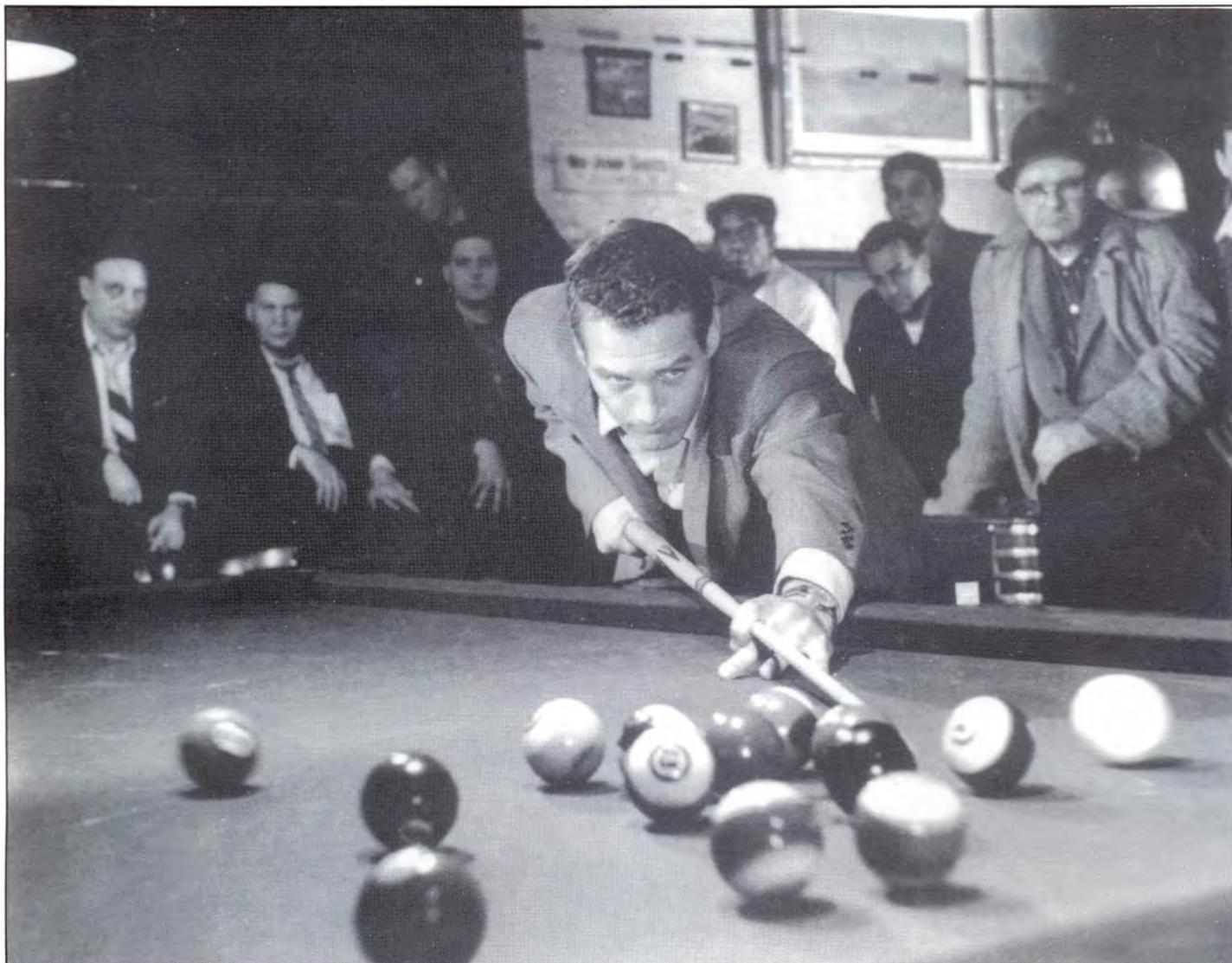
Todos dicen te quiero



*Poder absoluto
Buenos Aires viceversa
Historias breves II / La furia
El mundo perdido*

Entrevistas: Tavernier / Fons / Cohen
Marco Ferreri / Revisamos *Martín (Hache)* / Informe: cine alemán

The Hustler



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

E-mail: baherald@newage.com.ar

Website: www.BuenosAiresHerald.com

Queridos lectores:

Un nuevo escenario parece haberse instalado en el cine argentino. El estreno de *La furia* y de *Comodines* marca lo que de alguna manera es un hito histórico: la televisión logra con estas películas un viejo sueño. Llevar a las salas cinematográficas su producción, su estética y sus figuras y que el público las apoye masivamente. Los dos films, producidos por los canales más poderosos, apoyados en la publicidad directa o encubierta de esos canales y las empresas que los respaldan, son engendros cinematográficos. No importa que uno de ellos esté coproducido por gente de cine y tenga como director a un nombre conocido como tal mientras que el otro esté dirigido por un debutante ignoto y entre sus productores aparezca una empresa de cine publicitario. La televisión logra eso: que todo termine siendo lo mismo, piezas de un negocio. Las dos películas están sostenidas en la misma banalidad, la misma torpeza, la misma deshonestidad artística, la misma subestimación del espectador.

En este panorama, que acaso termine modificando para peor muchas cosas, se estrena también *Buenos Aires viceversa* de Alejandro Agresti. Esta vuelta de Agresti a las pantallas marca la presencia de otro cine argentino, el que se basa en la necesidad de un realizador de expresarse y de mostrar la realidad local que la televisión hace todo lo posible por ocultar y distorsionar. Agresti es un director y *Buenos Aires viceversa* es una película. Esa es la diferencia básica. No hay una multitud en esas categorías y ese es el problema del cine argentino y del mundo. Sobre el film de Agresti se puede discutir, como en este número sobre otra película que ya tratamos, *Martín (Hache)*. Sobre las otras poco puede decirse, como no sea desde las cifras de boletería. Todos saben que son muy malas, aun los colegas que las califican de buenas en los diarios como si fuera un pecado decir que el rey está desnudo cuando el rey es argentino y gana dinero. La crítica de *Buenos Aires viceversa*, a cargo de Alejandro Ricagno, inaugura un nuevo estilo en la revista: está dirigida al director de la película. No es arbitrario; en esta situación, la necesidad de decirles algo a los que hacen cine está más que justificada: lo humano debe dejar su testimonio en alguna parte.

En el cine internacional las cosas son un poco más previsibles. Junto con la segunda parte de *Jurassic Park*, se estrenaron dos películas de artistas que estimamos: Woody Allen y Clint Eastwood. De estas tres nos ocupamos en este número y también de otras cosas: hay entrevistas al director francés Bertrand Tavernier a su paso por Buenos Aires, al realizador mexicano Jorge Fons y al escritor argentino Marcelo Cohen. Y también un informe sobre el cine alemán de esta década firmado por una colaboradora canadiense, Mónica Haïm. Y muchas otras cosas, entre ellas otro retorno triunfal de Tomás Abraham, nuestro filósofo exclusivo. Seguiremos resistiendo.

Hasta el próximo número

SUMARIO

Estrenos

<i>Todos dicen te quiero</i>	2
<i>Buenos Aires viceversa</i>	4
<i>Poder absoluto</i>	8
<i>La furia</i>	11
<i>Historias breves II</i>	12
<i>El mundo perdido</i>	15
<i>Territorio comanche, Un día muy especial, Con Air, Comodines, Nadie vive demasiado, El santo</i>	16

Entrevista a Tavernier	18
Revisando <i>Martín (Hache)</i>	22
Entrevista a Jorge Fons	26
Marco Ferreri	32
Entrevista a Marcelo Cohen	36
Cine alemán	41
Cine japonés	44

Diario de Valdez	46
Correo	48
El AmanTV	50

Guía del amante

Láser	53
Libros	54
Documentales	56
Video	57
Cine en TV	60
Agenda	64

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

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

Colaboraron en este número: Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzbock, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Diego Brodersen, Máximo Eseverri, Mónica Haïm, María Valeria Battista y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson

Colabora: Nené Díaz Colodrero

Bombones: Marta González

Corresponsal extranjero en Cochabamba: Gustavo J. Castagna

Cadete copa América: Gustavo Requena Johnson

Manzana y chocolate: Norma Postel

Corrección: Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección: Jorge García

Diagramación y composición: Rosario Salinas

Tipea: Excalibur

Diseño: Fernando Santamarina

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

Todos dicen te quiero

Everyone Says I Love You

EE.UU., 1996, 98'

Dirección: Woody Allen

Producción: Robert Greenhut

Guión: Woody Allen

Fotografía: Carlo Di Palma

Música: Dick Hyman y temas varios

Montaje: Susan E. Morse

Diseño de producción: Santo Loquasto

Intérpretes: Woody Allen, Alan Alda, Julia Roberts, Goldie Hawn, Tim Roth, Drew Barrymore, Lukas Haas, Edward Norton, Natalie Portman, Natasha Lyonne, Gaby Hoffmann.

Un día en el paraíso

por Sergio Eisen

La primavera estalla en Nueva York. Los tulipanes naranjas y amarillos alfombran el Central Park y el agua de las fuentes brota con la fuerza de un deshielo. En las calles los enamorados, los mendigos, las viejitas y las nodrizas festejan cantando *Just You, Just Me*. Sin vueltas ni titubeos, Woody Allen abre así este musical festivo donde los colores y la vitalidad de la escena contrastan rabiosamente con su clásico cartel de títulos de letras blancas caladas sobre un enorme fondo negro. El comienzo de *Todos dicen te quiero* se enlaza con el final de *Poderosa Afrodita*, cuando el coro griego, exhausto de contar tragedias, gira sus máscaras y el rostro triste del drama se transforma en una enorme sonrisa.

Coro (relativamente inventado): Ya nos has contado de muchas maneras tus miedos, tus culpas y tus obsesiones.

Lo has hecho a tu manera y a la manera de Bergman, Fellini y Lang.

¿Por qué no nos cuentas un musical como aquellos de Minnelli, Cukor y Donen?

¡Diviértete, diviértete, es más tarde de lo que crees!

Woody Allen toma la estructura de los musicales clásicos para desplegar su propio mundo. No tendría sentido y resultaría muy aburrido enumerar las referencias y guiños a musicales reconocibles, como cuando el enfermo del hospital baila con el perchero del suero que evoca la famosa escena de Fred Astaire cuando baila con el perchero de madera en *Boda real*. Esas películas protectoras, que alimentaban los sueños de nuestros padres, eran como una buhardilla en el paraíso. El cine, ese lugar oscuro donde uno puede mirar sin ser visto, se convertía en un refugio abrigado capaz de disolver los problemas como gotas de lluvia.

Woody cuenta en una entrevista que se inspiró en *Meet Me in St. Louis*, un clásico de Minnelli de mediados de los cuarenta.

Podríamos arriesgarnos a decir que, si bien Minnelli está presente en la trama invisible que contiene esta historia, es el cine de Stanley Donen la sustancia que le da vida. ¿Por qué? Minnelli era un director tan meticuloso con la puesta en escena, que sus películas perfectas transmitían una sensación de distancia afectiva, que jamás ocurre en la obra de Donen. Ni *Gigi* con sus exteriores, ni *Brigadoon* con sus bailes, ni *Un americano en París* con su fastuosidad pueden transmitir la euforia y la alegría desenfrenada que tienen *Siete novias para siete hermanos*, *Cantando bajo la lluvia* o *Un día en Nueva York* y que Woody ha sido capaz de captar.

En *Meet Me in St. Louis* la vida cotidiana de la familia Smith se desenvolvía sin conflictos ni sobresaltos, mientras el cambio de las estaciones marcaba los capítulos del relato. Como en *Todos dicen te quiero*, no existía la pobreza, había un abuelo gracioso y excéntrico, una criada que llevaba el orden de la casa y un vecino, el clásico *boy-next-door*, que provocaba suspiros y desencuentros. La Navidad cerraba la historia: en ella estallaba el drama pero también era el momento para el reencuentro y la reparación de aquello que parecía perdido.

Woody juega con estas fichas para armar un musical único en el cual se permite a sí mismo llevar al límite el artificio y la fantasía del musical. La familia de *Todos dicen...* no solo es rica sino muy rica. Vive en un penthouse sobre la Quinta Avenida. Lo más notable es que pueden armonizar dos condiciones que el drama no admite como conciliables: la posibilidad de ser ricos y felices al mismo tiempo.

Desde la tragedia griega pasando por los dramas de Shakespeare, los melodramas en Technicolor de Sirk y las sagas católicas de la familia Carrington, parecería que la riqueza siempre tiene que pagar con el precio de la infelicidad. Woody *ex machina* interviene, como los dioses de la tragedia griega, y concede a sus personajes la oportunidad de poder ser frívolos, sin dejar de ser sensibles, y libres del peso de la culpa, un tema con mayúsculas en la obra de Allen.

Ya dijimos que Woody lleva al límite la fantasía del musical: en el taxi amarillo el último galán de Djune le canta *Cuddle up a Little Closer* y el taxista, un hindú con turbante incluido, se le suma entonando la canción en su propio idioma mientras el coche avanza propulsado por el nostálgico truco del retroproyector. El musical y su lógica transmiten un estado de ánimo contagioso y sin límites, que va más allá de las ridículas letras y de sus simples melodías.

A través de su estilización exagerada, el musical crea un mundo paralelo pero no opuesto al nuestro que busca solo hacernos soñar, avisándonos de antemano que el hechizo se rompe cuando la película llega al final.

Coro: Ya nos has hablado mucho de ti, ¿qué tal si te alejas para ver qué sucede a tu alrededor?

La vida es increíble.

Milagrosa. Triste. Maravillosa. ¿Acaso no lo es?

En *Todos dicen...* Woody parece ubicarse en el extremo opuesto de *Annie Hall*, que comenzaba con él mismo hablando a cámara. En ella y en *Manhattan*, Woody presentaba a los personajes y después los dejaba para que las imágenes hablaran por sí mismas. En *Todos dicen...* es Djune, la hija adolescente de Woody y Goldie Hawn, quien cuenta la historia. Woody se pone a un costado y mira hacia el mundo de los adultos desde otra perspectiva. Este salto le permite trasladar su universo con una frescura inusual en su obra. El laberíntico camino de sus pensamientos y sus enredos verbales ceden paso a momentos contruidos desde el más puro humor visual, como la desopilante escena en la que corre a Julia Roberts por las "laberínticas" calles de Venecia.

Todos dicen te quiero, abierta, alegre y luminosa, parece estar al otro lado de las sofocantes *Septiembre* y *La otra mujer*.

Woody es en cierto sentido un director religioso. Su no creencia en Dios y su excesivo cuestionamiento representan de alguna manera un acto religioso en sí mismo.

La familia de la historia termina bailando en el funeral del



Julia Roberts y Woody Allen en *Todos dicen te quiero*

abuelo que se levanta como un fantasma para darles sabios consejos. Es un momento mágico en el cual no existe el más mínimo intento de burlarse de los rituales religiosos. El hecho de que la familia central no sea judía, a pesar de sus características, expresa tal vez un intento de Woody por universalizar sus viejos conflictos. Los cuestionamientos que hace Papá Alda acerca de la existencia de Dios son válidos para todas las religiones.

**Coro: Abre las ventanas al mundo.
Tal vez no haya ningún lugar como el hogar,
tal vez no haya otro sitio como Manhattan.
Pero quizá puedas llevar tu paraíso siempre contigo,
vayas a donde vayas.**

Todos dicen te quiero comienza en N. Y. y termina en París. Manhattan deja de ser el ombligo del mundo donde transcurren las historias de Woody. Hay dos detalles significativos en la última secuencia que podrían hacer pensar en una nueva actitud con respecto al sentido de hogar o lugar de pertenencia:

- La presencia de los hermanos Marx en la fiesta de disfraces de Navidad en París permite a Woody trasladar sus personajes fetiches y su forma de sentir el humor a una geografía distinta.
- Si bien la escena del baile final remite a *Un americano en París* con el Sena y los puentes, su estilo recuerda a otro baile famoso entre Fred Astaire y Cyd Charisse que transcurría en el Central Park en *Brindis al amor*. No importa el lugar donde estemos, parece decirnos Woody, siempre que podamos reconstruir desde adentro lo que para cada uno es su hogar.

**Coro: Deja de lagrimear, chico.
No le digas adiós al amor.
No cierres con candados las puertas de tu corazón.**

Al final de *Todos dicen te quiero* Woody es abandonado por Julia Roberts que vuelve con su esposo. Es una escena típica de Allen.

En la película su personaje está definido por la canción *I'm*

Thru with Love (Estoy entregado al amor). En ella expresa su tristeza por el amor perdido y la sensación de que nunca va a poder enamorarse de otra mujer. La canción se repite al final, esta vez entonada por Goldie, su ex esposa. En ese momento ambos reconocen que nunca dejaron de amarse aunque probablemente no hubieran podido vivir juntos. Goldie es feliz en su matrimonio pero le confiesa a Woody que nadie la ha hecho reír como él.

El beso final es un momento conmovedor. Es un beso profundo, tierno, que transmite la sensación de que el amor puede expresarse de muchas maneras. A pesar de que cada uno vuelve a su vida y a su hogar, Woody le da a su personaje la posibilidad de reconciliarse con los afectos que parecían perdidos, como sucede en *Poderosa Afrodita*.

La película llegó a su fin. El acomodador del cine tuvo que llamar al boleterero para que lo ayudara a arrancarme de la butaca. Salí del cine con la sensación de estar flotando como Goldie Hawn. El cielo metálico del invierno lucía como el Mediterráneo y el aire olía a fresas. Los policías ayudaban a las señoras elegantes de Barrio Norte a cruzar la avenida Santa Fe y los colectiveros explicaban con una melodía de Gershwin cómo usar la máquina expendedora de boletos. La borrachera duró algo más de dos horas, hasta que el ruido de la ciudad y el de mis propios pensamientos se encargaron de disolver el hechizo. Tal vez es mejor que sea así. Si la vida fuera un musical eterno, podría pasarnos lo mismo que a Julia Roberts que, colmada por sus fantasías hechas realidad, termina sintiendo que en su vida ya no queda lugar para los sueños y los anhelos. Pero esperen, no se vayan, el coro quiere ofrecerles una última canción:

**Cuando ríes el sol brilla en el cielo
pero cuando lloras cae un chaparrón.
Así que deja de suspirar.
Sé feliz otra vez**

porque cuando sonrías todo el mundo sonrío contigo. ■

Buenos Aires viceversa

Argentina, 1996, 122'

Dirección: Alejandro Agresti

Producción: Alejandro Agresti y Axel Harding

Guión: Alejandro Agresti

Fotografía: Ramiro Aisenon

Música: Paul Michael van Brugge, Alejandro Agresti, Luis Alberto Spinetta, Pescado Rabioso, Almendra y Sui Generis

Montaje: Alejandro Agresti y Alejandro Brodersohn

Intérpretes: Vera Fogwill, Fernán Mirás, Nicolás Pauls, Mirtha Busnelli,

Carlos Roffé, Mario Paolucci, Laura Melillo, Nazareno Casero, Harry

Havillo, Carlos Galettini, Lorenzo Quinteros, Inés Molina, Alejandro

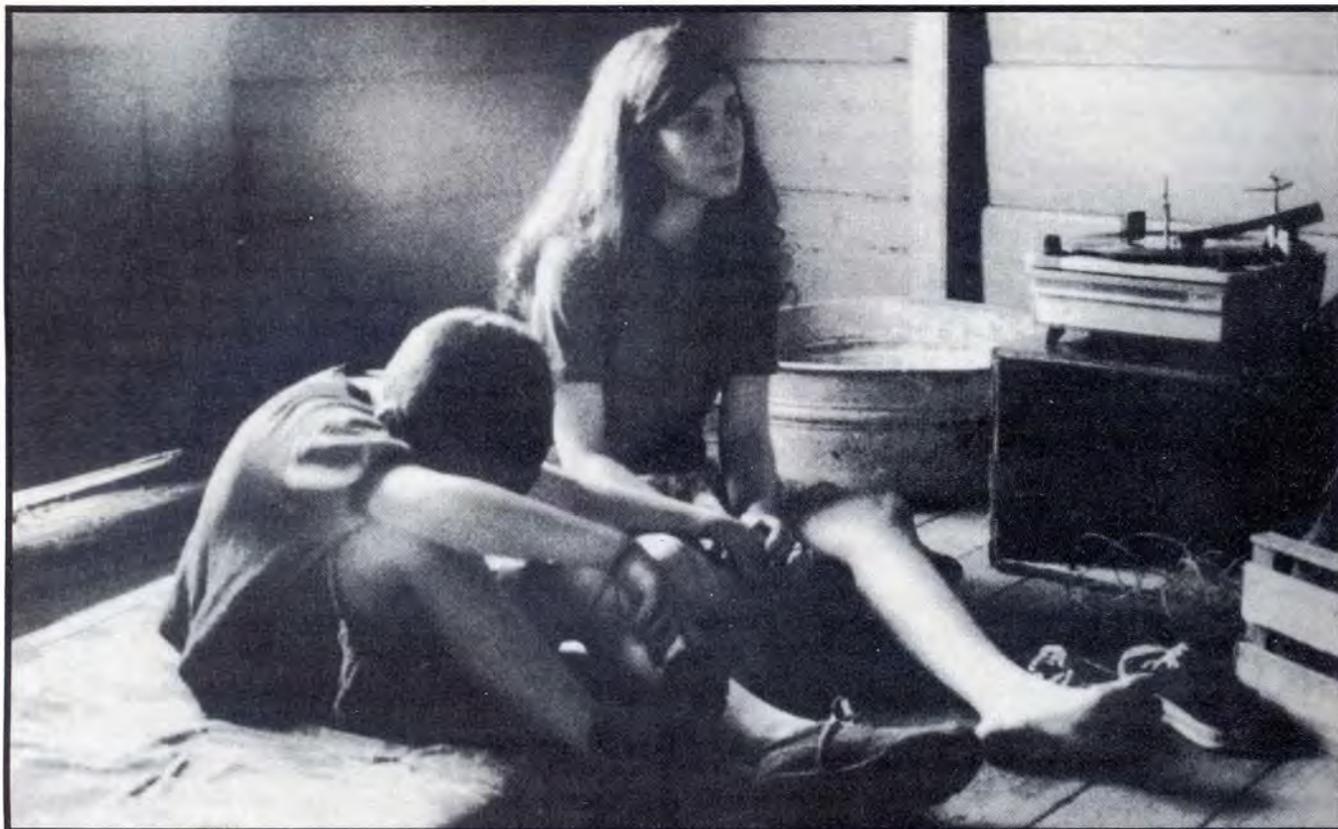
Agresti.

Carta abierta a Agresti

Querido Alejandro:

Me excuso, no puedo proponerme una crítica prolija, iluminadora, clara y bellamente escrita para tu película. La empecé y la borré. No me sonaba, le faltaba ritmo, confianza, incluso pelea. Salí a la calle de noche. (De tus películas, aun de esta que tiene escenas luminosas y diurnas para enfrentar las sombras, se debe escribir de noche.) Salí a respirar los aires nocturnos de esta ciudad que vos te devorás con la cámara. Pero te la devorás al revés, te la devorás hacia afuera, para nosotros, por prepotencia de deseo. Ya se escribió sobre tu película en estas páginas cuando recibiste el premio en Mar del Plata. Incluso se te objetaron algunas pasajes. Si esperás solo alabanzas, dejá de leer ya. Volví a leer la primera nota que se escribió sobre vos, acá, mucho antes de *Buenos Aires viceversa*, cuando esperábamos el estreno de *El acto en cuestión*. (Lo esperamos todavía. Sería una pena que se convirtiera en una película de culto, esa forma elitista de lo oculto.) También te cuento que este verano, que fue una pesadilla, me encontraba con gente por la calle y le repetía como un mantra la frase que era el leitmotiv de *Modern Crimes*: "La gente no se muere, a la gente la matan". Frase que forma parte de mi cuaderno personal de afanos para siempre jamás. Me fui al carajo. Me perdí, me enredé otra vez. Salto de un tema, de un estado a otro. Como vos en *Viceversa*.

Y acá se supone que tengo que contestar a eso. Me acuerdo cuando vi *El amor es una mujer gorda*. Fue en Núcleo, en el 85, creo. Eramos un grupo de amigos. A la salida, discusión. Que si el panfleto, que querías decir demasiado, que el trauma de los desaparecidos, *otra vez*. Claro, era la época del cine de la *nouvelle democracie*, el cine de la temática sin ninguna pregunta por la forma en que lo irrepresentable podía ser representado. El que hacía recuento de muertos con la obscenidad de quien desea, más que explicar, excusarse. Pero, sostenía yo, eso no pasaba en *La gorda*. Había otra cosa, además de la necesidad de soltar toda la rabia. Estaba esta ciudad como una manera de estar vivo en medio del duelo imposible. No era un tango feroz, era un blues violento, mezcla de Manal y de Pescado Rabioso, con algunos toques de Billie Holiday salpicados por el tuco espeso de los tallarines de Pippo. Y el fantasma de Arlt, por supuesto. Parecía la película de un tipo más viejo de lo que eras. Tenías veintipico. La ciudad, incluso, era real pero filtrada por cierta literatura anterior a tu época, por una idea de la porteñidad muy tanguera, muy de un tiempo que no habías vivido. Claro está que después de la hecatombe querías zafar de la metáfora apocalíptica tipo posnuclear que después se puso de moda. Tu ciudad era el recuerdo, el sueño de una ciudad dolida. Algo que convertiste en sueño perfecto en *El acto en cuestión*. No sé a quién gritabas en los tiempos de *La gorda*, pero gritabas. A los tipos del café, supongo, a los que zafaban hablando, o en silencio. Pero sobre todo a vos mismo. Era un largo monólogo lleno de bronca. No había diálogo, menos aun con la ciudad. Ella solo podía escucharte. Quedaban pocos referentes y la furia, que no es esa que hoy andan vendiendo por ahí. Después Holanda, las pelis holandesas y las holando-argentinas. Me acuerdo también de *Boda secreta*, que sigue sin estrenar. Y la emoción lírica de ese final que me hizo olvidar de las pocas cosas que no me habían gustado. También allí, en los espléndidos planos iniciales, continuabas el romance doloroso con esta ciudad. Desde alguien que estubo muerto. En *Buenos Aires viceversa* finalmente la tomás desde el título, hacés pie en la Reina del Plata. Y como sos testarudo, lo hacés masivamente con tu película más extrema y desprolija, con la que uno, que conoce gran parte de tu obra (creo que me falta ver dos), ama y se pelea a la vez. Una película de entraña en la que conviven el Agresti talentoso y el terco, el borracho y el lúcido, el todavía adolescente y el maduro, el que descubre y redescubre y viceversa y todo junto. La vi en la Lugones el año pasado. Salí llorando a moco y baba. Recuerdo que te dije: "Sos un hijo de puta", con tono cariñoso, apropiado para la circunstancia, y para la suerte de pelea interna que tenía con la película. Sí, en *Viceversa* hay cosas que no cierran, hay un final que, para ser sincero, es el peor de toda tu carrera, una dispersión que en ocasiones me irrita un poco. Pero, por otra parte, ¿de qué otro modo filmar con autenticidad esta misma ciudad dispersa, su transformación en un territorio de naufragos, estos fragmentos que nos quedan y que te empecinás en unir con una desesperanza esperanzada que no puede dejar de conmoverme y que espero, Ale, desanestésie al público al que le venden furias de pacotilla y con el que uno se enoja porque se acomodina con lo que le venden? Además, no puedo dejar de pensar (con un poco de envidia por tu carrera) que sos cogeracional mío, apenas un año mayor. Sos de una generación de sobrevivientes. Una generación sandwich, entre aquella a la que masacraron y los que se criaron mansitos al son del fin de la historia. ¿Qué edad tenías en el 76? Yo catorce, así que vos debías tener quince. Linda joda, ¿no? Sé que por entonces no eras cinéfilo. Según contaste, no te quedaba esa iglesia de consuelo. No, vos querías hacer estallar la neutrónica en Burzaco, querías ganar la razón. La



Nazareno Casero y Vera Fogwill en Buenos Aires viceversa

razón de estar. La estupefacción de estar vivo en un país cementerio. Después vienen los viajes, la gorda, los amores, el hijo, los premios. Pero lo que nos jodió, siempre regresa. No hay caso. Está ahí.

Imagino la génesis, el nacimiento de *Buenos Aires viceversa*: ya hace ocho películas que estás afuera. Te conocen por acá los amigos, y los nuevos amigos, los que vieron la retrospectiva, alguna función de *El acto* en alguna de tus visitas. Pero sos un cineasta fantasma en el país. Te estás convirtiendo en un culto sin cuerpo y a pesar de que te halaga, te jode. Desembarcás de la única manera que conocés: filmando. Porque allá pensás en este baldío amado y, cada vez que volvés, no podés creer lo que oís, y no podés creer que lo que oís y lo que ves no aparezca por ningún lado en el cine de acá. Que la realidad sea solo la ficción de un noticiero. No podés creer eso que llamás "la falta de verdad" en el cine argentino. Decís que es una cuestión de ritmos, de cadencia. Que el cine argentino tiene un ritmo falso. En la mayoría de los casos, sí. Con *Viceversa* le querés sacar todos los ritmos posibles a Buenos Aires, hacer una sinfonía sincopada de respiraciones diferentes, desarticuladas, armoniosas, visuales, sonoras. En el habla, en los tonos, que incluyan el brusco desfasaje de uno a otro, para aprehender la totalidad de este presente, exprimirlo, encontrarle no el lenguaje preciso sino todos los necesarios a la vez. Y la obsesión y la certeza de que allí está también la historia de este país, la pasada y la presente. En las otras películas le hablabas a quien quisiera escucharte, pero sobre todo a los que conocían el paño y entonces se hacían los boludos. Me acuerdo de una nota en la que decías algo así como que tu cine también pedía o prepotaba una discusión intelectual que no se había hecho todavía. Decías: "Yo no soy estomacal". No, ni tampoco un intuitivo. Sabés que los tiempos son otros. Peores que los tiempos de *La gorda*. Que estamos jodidos sin vuelta y que los que vienen detrás también lo van a estar si no pueden dar cuenta de sí mismos, de dónde estamos parados. El discurso

es el mismo, cambió el tono, o los tonos. Y además te preocupa que se amplíe la escucha. El otro discurso era más solitario. Si tomás la ciudad como referente, no lo hacés en abstracto, lo hacés porque esta ciudad que se escapa y querés atrapar en toda forma está llena de otros solitarios, de todas las edades, como las de los personajes de *Viceversa*. Necesitás hablarles a todos y sobre todo dejarlos hablar, dejar que la propia ciudad los hable, y con algo que se puede leer como soberbia, pero también como audacia, riesgo y cariño de entraña, de tomar la posta vos, desde una generación que te antecede, de las ausencias de tu (mi) generación y de la que viene, que ya está con su desilusión a cuevas. Sabés que no es fácil, que podés equivocarte, acceder al lugar de maestro ciruela, o al paternalismo. Pero a vos lo fácil te da en el quinto forro, y entonces te mandás. No, no sos estomacal, pero todo te sale de las vísceras, de las pelotas, y eso está en cada plano de *Buenos Aires*, en cada clima, en cada historia que a veces se te escapa, se te va a la mierda, pero la seguís a puro golpe, a veces con una caricia, con una pausa, a veces con la respiración jadeante por semejante esfuerzo. *Viceversa* es un Agresti legítimo. No resignás un ápice de ambición narrativa, ni la marca medular del hecho traumático de la dictadura y el genocidio.

Si alguien me preguntara por la tesis de tu película, le podría decir que si una consigna del Mayo francés era la del desafío "Todos somos judíos alemanes", vos la cambiaste por "Todo joven nacido en la Argentina después del 76 es hijo de un desaparecido". Más que como denuncia, como una comprobación simbólica y real. Y es más, podría ampliarse a "Todo adulto porteño que no sea un hijo de puta es un huérfano". Y tu película viene a suplir esa paternidad-maternidad imposible. Tal vez porque tenés un hijo chico, porque estás en edad y estado de paternar, tal vez porque alguien tiene que cobijarnos de tanto desamparo, alguien que a la vez de exponerlo lo convierta en una forma de refugio inverso. Un refugio abierto en plena ciudad, a medio hacer,

que exige la construcción de quien lo habite. No sé cuáles son los motivos. Pero aquí se transparenta algo más que el esfuerzo monumental de unir los retazos entre las generaciones. Y es que en tu mirada hacia esta pendejada hay una preocupación de verdad, como una suerte de padre-hermano mayor, porque sabés que este país los y nos sigue matando, que esta ciudad los y nos sigue exprimiendo y estamos todos perdidos, desperdigados. Pero al mismo tiempo vos también estás pidiendo refugio. Y también querés que ellos te expliquen, te ayuden a recuperar esta ciudad de una vez por todas. Querés inclusive hacerles escuchar lo que seguramente escuchabas cuando eras pendejo en un Winco destartalado: una canción de Sui Generis. Ya sé, se supone que esa música era la que escuchaban los padres del personaje de Vera, no soy boludo, te sirve para unir a Vera con el pibito y a ella con la memoria de sus viejos y a vos para retratar la ciudad de hoy desde la propia nostalgia de la que conocías. Pero realmente no sé cómo lo tomarán, es un anacronismo demasiado extremo. Una balada demasiado sentimentalizada. Te puede tu propia adolescencia cuando querés acercarte a la otra. Un gesto que me emociona por su ingenuidad, porque a la vez muestra la gran fractura. No sucede con los temas de Spinetta, que ya es un clásico (aun en tu cine). Bueno, un viejo rock furioso y baladas y algo de cadencia tanguera. Tu película es eso: ritmos que también son resurgimiento del pasado en el presente. Anclajes, ligazones. Cuando todo se va, queda la música y el recuerdo de ciertas músicas ligadas al cuerpo. ¿Te diste cuenta de que hiciste una película de cuerpos? El cine argentino les tiene miedo a los cuerpos, e incluso al cuerpo de la ciudad; con excepción de Polaco, tal vez, y me vas a putear porque no te gusta, pero en ciertas secuencias de *El nombre del hijo* Polaco también le sacaba el jugo, tumefacto, pero jugo al fin, a una ciudad que respiraba a pesadilla. Ya sé, Polaco es el cuerpo de la decadencia, la vejez, el horror-fascinación por lo que va a morir y vos estás lejos de eso.

Vos querés hablar de lo que vive todavía, lo que da pelea, aunque siempre la muerte irrumpa como una colada puntual en medio del festín. Volviendo a los cuerpos, a menos que sean cuerpos colegiados o armados en la estética publicitaria, la gente en el cine argentino no transpira, no tiene humores, y no tiene algo que tu película exhala: deseo. *Viceversa* estalla de cuerpos que desean fervientemente otros cuerpos. La carne como una forma de fe. Una fe herida también ahí, en la carne. Deseos que no se concretan, polvos interruptus por donde se cuele la historia y los marca. El cuerpo de Vera en pelotas frente a Mirás en slip, el de Laura a merced del torturador en el hotel alojamiento, en una escena tan buena como intolerable —un cuerpo guerrero, todo un hallazgo el de no ofrecer la víctima pasiva, sino la que se enfrenta en una literal furia ciega a la libido del sádico—, el cuerpo joven e histérico de Inés Molina frente a los maduros y deseantes de Paolucci y Roffé, el baile de los tres a un pasito del *ménage* que deriva en pelea. Los juegos de Vera y Casero junior: necesidad de tocarse para saberse real. Los rostros estragados presas de una breve felicidad o de una profunda enajenación que la video de Vera toma. Mirar es tomar, decía Godard. No sé si te gusta Godard, pero es lo que hacés en *Viceversa*. Mirás mirando el cuerpo del boxeador para saber dónde le duele y cómo aguanta: curiosidad y deseo a la vez. Necesidad de comprobar el cuerpo del otro, el mismo. El aguante del otro cuerpo. Tu pregunta es casi una sorpresiva reafirmación retórica: ¿cómo aguantamos todavía? Estos pibes, estos viejos, ¿cómo hacen? ¿Cómo se bancan esta realidad? Los estás interrogando para que te lo expliquen. Entre dolor y deseo instalás una paradoja: mientras vos te cogés a la ciudad con la cámara, los personajes pueden o no

pueden pero no gozan. No, no es de histeria de lo que hablás; tal vez se trate de una soledad tan brutal que nos corta, nos congela. Un abismo no puede tapar a otro abismo. La historia, ¿cómo saltarla?, ¿se puede?, ¿cómo superar ese hueco en el medio? Todo un tratado político sobre el sexo urbano. Y hasta te diría un tratado de clases y generacional sobre el sexo. Pero un tratado que, paradójicamente, en lo que tiene de trágico es gracioso hasta el llanto, por momentos gozoso para que no se haga insoportable. Un erotismo del ojo que es tan nuestro como el bife con fritas, pero que excede el sitio del voyeur exquisito. Si los cuerpos no pueden tomarse, es la cámara la que los va a tomar. O el habla, el verbo que deja libre la verbosidad para tapar ese hueco, ese hacer el verso y no poder hacerlo coincidir con el cuerpo. Y entonces dejás libres a los cuerpos para que se hablen solos. Los que gritan, sudan, lloran, ríen, escuchan el placer o el dolor de otros (Nicolás en el telo con el transmisor). Tienen que volver a tocarse en las heridas para que pueda finalmente ocurrir el encuentro, unirse de verdad. Y ahí luchan los dos Agresti, el que descubre, se sorprende y nos sorprende descubriendo, el que encuentra raptus geniales, que no pueden ser guionados y que se abren al acontecimiento puro, a la improvisación. Y el que se empecina en guiar, en indicar un camino. Porque *necesitás* encontrar respuestas más concretas. Fijáte: todos tus personajes están más solos que la una, solo al final lograrás unir a dos parejas (de dos generaciones diferentes) pero casi como una necesidad tuya. Como la concreción de tu propio *deseo* de reunión. Porque de otro modo no te la bancás y pensás que la propia película no se la bancaría. La escena del baño, terrible, con Vera y Nicolás, dos perritos apaleados, y el flashback histórico, genético, la memoria del secuestro de la madre de Vera en el cuerpo de Vera y el abrazo con el otro huérfano que ahora, mientras escribo, me nubla la vista, como me la nubló la otra escena de Nicolás entre los chicos en la hamaca de la plaza, donde él es el más chico de todos, después de la revelación de su orfandad. En ambas surge una verdad incontestable: la fuerza de la evidencia de una emoción encontrada, un dolor sin reparación. El reencuentro de Busnelli y Roffé, en cambio, no tiene la misma fuerza. Está buscado. El grotesco que te funciona en otros lados, acá tiene algo de exterior, como también me resulta forzada la ejecución en el shopping. Es cierto, no es porque sí, ni en cualquier lado: es un shopping de la era menemista. Es cierto, la música de Gluck, Vera que no se da cuenta, el pibe que cae, etc. Todo es muy fuerte, impactante, *armado* y alguno te va decir que gratuito. Yo no sé si tanto, pero me resulta una metáfora un poco obvia. Me vas a decir que es un dato de la realidad. OK, concedo: hoy se sigue exterminando democráticamente en nombre de la Ley. Hasta ahí estamos de acuerdo. Pero las ganas de pegarle a Harry Havello (un actor tan especializado en tipos siniestros que si lo veo en la calle cruzo de vereda) que son de todos (y que vos te das y nos das el gusto de cagarlo a trompadas) son en todo caso un alivio narrativo, amén de personal, creo que innecesario. Porque la escena siguiente con Vera seguida por esa cámara que chupa gente en la calle vuelve a cargar el grado de conmoción. En definitiva, antes de que los cuerpos se encuentren fue necesario pasar por una muerte más, verla, actualizarla, *otra vez*. ¿No es así? Y el encuentro más creíble es aquel de los jóvenes que se liga a lo más terrible de la historia. Otra paradoja. ¿Siempre descubrimos al otro en tanto está cerca de nuestro dolor, en tanto le ponen el dolor ahí delante de los ojos, al alcance de la mano o de una bala? Es una pregunta, nomás. No me digas nada. Qué difícil esto. Siento que tu necesidad de dejar claro que nada pertenece exclusivamente al pasado, a veces te pierde. Como si perdieras la sana impaciencia, como si de golpe una



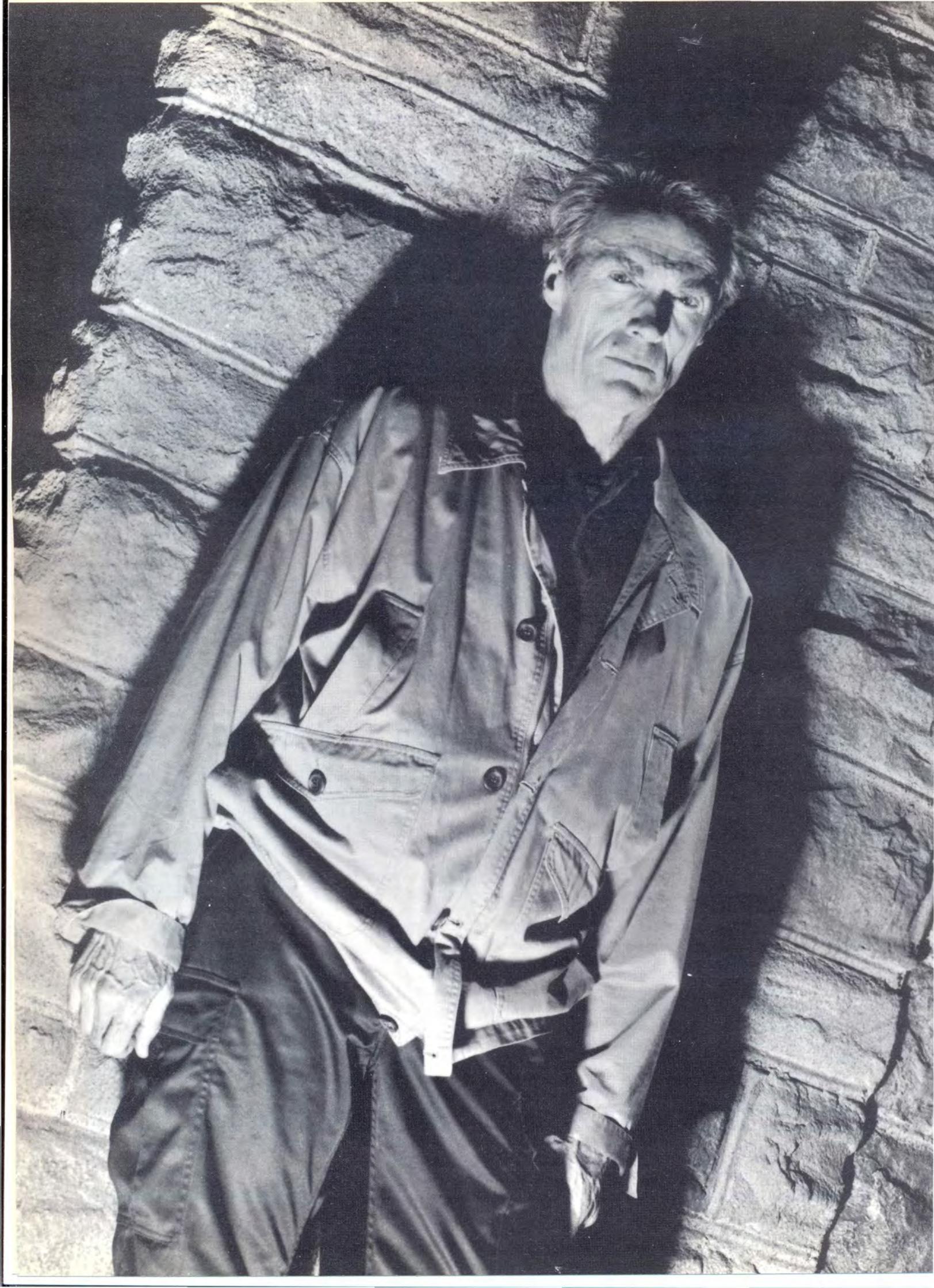
Vera Fogwill y Nazareno Casero en Buenos Aires viceversa

conciencia te obligara. Pero no puede decirse que lo hagas por cálculo. Te sale así. Y estoy dispuesto a defenderlo. Hay algo en nuestra generación, la tuya y la mía, que tiene ver con una sensación de estupor de sobreviviente. Con cierta afasia que nos quedó encima y que combatimos a fuerza de nombrarlo todo, de remarcar. ¿Se entiende? Como tampoco es cálculo la cámara que se empaña, el montaje abrupto como el Cassavetes de *Faces*. Pero hasta ahí la referencia cultural: los personajes de Cassavetes que vos amás y que yo también amo no tienen nada que ver con los tuyos. Primero son muy (norte)americanos, muy *middle class* e incluso cuando son *workers* son *workers* de allá, y la alienación allá asume otras formas. Y vos querés, necesitás hablar de las de acá. Es el mismo espíritu en ocasiones, sí, la misma borrachera espiritual por vivir al borde, por amar al borde. Por saber cómo se puede amar todavía al borde, y sin embargo sorprenderse de cómo se puede. Pero es otro alcohol. La frase de John, "La vida es una larga serie de divorcios, suicidios, familias destrozadas", se te puede aplicar. Pero habría que cambiarla por "La vida argentina de estas últimas décadas es una larga serie de sobrevivencias que tratan de disimular las ausencias". Querés que nada se disimule, que todo se exponga. Eso a veces se confunde con bajar línea. Pero a vos te ne frega que lo lean así. La única línea que querés es la de la sinceridad. Y la única solución que tenés a mano es esta voracidad narrativa contra todo simulacro. Me fui de tema otra vez. Ahora que leo esto me cuestiono inclusive el cuestionártelo. ¿Me estoy volviendo un crítico flojo? ¿Acaso es la proximidad generacional? ¿La identificación con tu preocupación, esa paternidad simbólica que los huérfanos a nuestro pesar necesitamos asumir para saltar esa fractura? Tal vez me cuestione conmovirme con lo que en otro caso impugnaría, y sin embargo me vea en la obligación visceral de defender calurosamente la película. Me dan ganas de que revientes la boletería, así los distribuidores te creen y podés estrenar todo lo anterior y lo futuro. Porque, ahora que lo pienso, tal vez sean esas mismas objeciones que te hago las que hacen que tu película está tan en carne viva; será que sin esa herida en la misma narración, toda la película se haría

más redonda pero más muerta, asumiendo una falsa juventud, según el decálogo publicitario del cine joven o que habla a los jóvenes en los 90: un deseo desodorizado. Y vos necesitás hablar de un deseo que está vivo, tiene olor, tiene gusto, sangre. Porque sabés que el deseo es el único patrimonio que nos queda y que el hambre de narrarlo es una poética política. Y esta poética para vos no puede ser solitaria. Eso se ve en la comunión lograda con un grupo de actores que la viven a tu compás, aportándole sus ritmos propios: Vera Fogwill, Laura Melillo, Roffé, Paolucci, Molina, Pauls, Mirás, Havello, Busnelli, Caserito, todos ponen el cuerpo sin pruritos, sin estúpida vanidad, con una verdad y con una fe que nos quita el aliento para devolvérnoslo revitalizado. Y hasta vos haciendo de ciego, todo bien, sobre todo en la barra del bar, excepto cuando mirás a la cámara. ¡Boludo! ¡Eso está mal! ¿No leíste a Stanislavski? Bueno, te perdono por los estados que lográs con estos actores del carajo, trances en que son ganados, amados, zamarreados, interpelados por la cámara, sparrings de la cámara, en un acto de entrega total. Casi una orgía. El verdadero polvo concreto de *Viceversa* es entre la cámara y los actores. Y viceversa. Te vuelvo a envidiar, de puro hedonista. Y ya basta porque es de mañana y de tus películas hay que escribir de noche. Ya te expliqué.

De paso me acuerdo de un tema de Almendra que bien podrías haber incluido: *A esos hombres tristes, ¿te acordás?:* "Cuánta ciudad / y cuánta sed / y tu nombre solo". Me lo cantaba el otro día mi amigo Daniel, que tiene diecinueve años, como los personajes de Vera y Nicolás. No había vuelto a ver la película todavía, y cuando escuché esa letra me vino *Viceversa* de golpe. Tanta ciudad. Y tanta sed. Y tu nombre solo. Me dije entonces que gracias a tu película, desprolija, enmarañada, visceral, en definitiva viva, y con la que aún peleo y amo como a esta ciudad, y que, como ella, se ha hecho definitivamente mía, un montón de nombres estamos muchísimo menos solos. Se agradece, sobre todo en el invierno. ■

Un abrazo de Alejandro Ricagno



Poder absoluto

Absolute Power

EE.UU., 1997, 121'

Dirección: Clint Eastwood

Producción: Clint Eastwood y Karen Spiegel

Guión: William Goldman sobre la novela de David Baldacci

Fotografía: Jack N. Green

Música: Lennie Niehaus

Montaje: Joel Cox

Diseño de producción: Henry Bumstead

Intérpretes: Clint Eastwood, Gene Hackman, Ed Harris, Laura Linney, Scott Glenn, Dennis Haysbert, Judy Davis, E. G. Marshall, Melora Hardin.

Está claro que a Clint Eastwood nunca le gustaron los presidentes y si uno de sus últimos personajes (el de *En la línea de fuego*) se dedicaba a cuidarlos, en este film parece arrepentirse del trabajo. Es más: el agente del servicio secreto que interpreta Scott Glenn podría ser ese mismo personaje que dio el mal paso por apostar a la obediencia debida. Las convicciones políticas de Eastwood parecen responder a una imposible mezcla del anarquista con el patriota, lo que lo acerca a John Ford, aunque Ford era demócrata e Eastwood parece odiarlos, a juzgar por ciertas similitudes del siniestro presidente que encarna Gene Hackman con Bill Clinton (y de la funcionaria e ideóloga que hace Judy Davis con su mujer Hillary). Recordemos que en *Bronco Billy*, el clown chauvinista terminaba enfrentándose con un sheriff para defender a un amigo desertor del ejército. Aquí ocurre algo parecido. El ladrón de joyas llamado Luther Whitney tiene una calcomanía en el baúl donde guarda el botín que dice apoyar la Guerra del Golfo, pero su propietario termina embistiendo contra la cabeza del sistema que la produjo. Pero la película dista mucho de ser una intervención política y lo mejor que uno puede hacer con el título es entenderlo más como un punto de partida que como una conclusión: el mundo del poder es el escenario enviado sobre el que el director va a desarrollar otro juego que tiene mucho más que ver con sus intereses personales. Como si Eastwood quisiera aclarar de entrada el punto para sacárselo de encima.

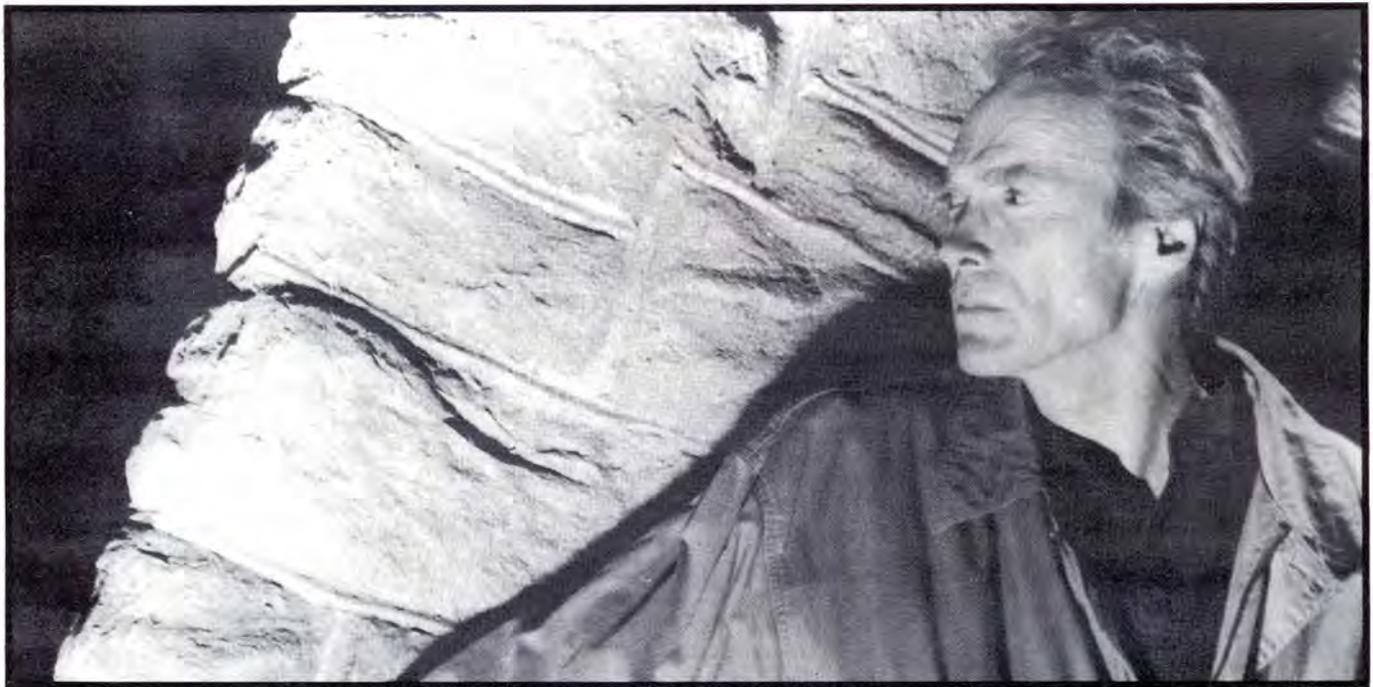
Poder absoluto es una película fuertemente original por muchas razones. Tiene un guión absolutamente inverosímil, un tratamiento cinematográfico contra los libros y un sentido obviamente autorreferente. Es, además, uno de los films más libres, menos convencionales que se hayan visto en el último cine americano. De esa libertad proviene el placer de su visión: Eastwood no cree en el suspenso fácil, en los efectos especiales ni en las citas y atraviesa los códigos del policial conspirativo como si el tema se tratara por primera vez, sin deudas y sin forzadas innovaciones. Mientras la mayoría de los directores tratan de encontrar una nueva vuelta de tuerca para el relato, otro truco para transitar los géneros y terminan así por hacerse indistinguibles, Eastwood logra la frescura sin inventar nada especial, trabajando sin apuro sobre el medio tono, la ausencia de espectacularidad, la narración clara, es decir, haciendo simplemente su cine. Si las películas suelen crecer en intensidad hacia el final, *Poder absoluto* tiene su escena más fuerte al principio. Si muchos films intentan evadirse de la rutina mediante el exceso, el de Eastwood se mantiene en un discreto clasicismo.

Pero lo más curioso es que con recursos que huyen del efecto y del manierismo, Eastwood fabrica un film particularmente ambiguo, extrañamente complejo y de tono francamente autobiográfico. *Poder absoluto* es, entre otras cosas, una reflexión sobre el lugar de su director en el cine, la más personal que se ha permitido hasta ahora. Como en *Cazador blanco, corazón negro*, aquí se trata de investigar los límites éticos del lugar del artista. A esto se suma la reflexión sobre otros dos temas: la paternidad y la vejez. Sobre ellos, la película teje una maraña de contradicciones. Luther Whitney tiene una doble vida, es ladrón profesional y dibujante amateur. La primera le da de comer, la segunda es su verdadera pasión. Eastwood también tiene una doble vida: como actor y como director. Y hasta una tercera, como político independiente de los partidos, que lo llevó a ser alcalde de Carmel. Su profesión de actor le dio dinero y le permitió dirigir, como el robo le permite a Whitney obtener el tiempo para dibujar. Si como ladrón es perfecto, como dibujante es un

La cámara oculta

por Quintín

El título completo de *Poder absoluto* en inglés es *Absolute Power Corrupts Absolutely*, o sea "El poder absoluto corrompe absolutamente", viejo aforismo de lord Acton, historiador liberal inglés del siglo XIX. No hay muchas películas cuyo título sea un refrán (*Mucho ruido y pocas nueces*, *Amanece que no es poco*...). Un título-refrán presupone una moraleja. Por ejemplo, ante un film que se titulara *El buey solo bien se lame*, entraríamos en la sala predisuestos a una lección de misantropía. Y sabiendo que *Poder absoluto* trata sobre el encubrimiento de un crimen por parte del presidente de los Estados Unidos, podríamos concluir a priori que la película se propone, por lo menos, desmitificar la institución presidencial.



artesano que trata de perfeccionarse todo el tiempo. Es notoria la inmodestia con la que Whitney se refiere a sí mismo como ladrón y la humildad que practica como artista, una antinomia que representa al cowboy fanfarrón y al director callado que Eastwood es. Al mismo tiempo, esta es la primera película en la que Eastwood no tiene una chica: el romance está a cargo de su hija con el policía que encarna Ed Harris. Harris (un actor cuya carrera no está a la altura de su carisma) funciona, por momentos, como el sucesor designado por Eastwood. No se le parece en nada, como Kevin Costner o el propio Scott Glenn, pero Whitney se lo imagina un digno yerno, hasta mejor que él: debe ser el personaje más tierno de la filmografía de Eastwood. Al mismo tiempo, el viejo millonario que encarna E. G. Marshall afirma querer a Hackman como a un hijo, mientras que Whitney y Harris lo respetan como a un padre. Como si esto fuera poco, la mujer que aprueba los bocetos de Whitney en el museo es Allison Eastwood, la hija del director en la vida real. No hay duda de que Eastwood está asumiendo su edad y que lejos de jugar al galán, vuelca su mirada hacia los más jóvenes y los más viejos. Marshall (como Eastwood en la vida real) está casado con una mujer mucho más joven. Se parece, por otra parte, a Ross Perot, el millonario al que Eastwood apoyó en su candidatura a presidente. Marshall es un conservador que cree en la ley del talión, igual que Whitney que asesina al agente negro en represalia porque este intentó matar a su hija (y para demostrar de paso que la corrección política obligatoria en el cine americano lo tiene sin cuidado). En la conducta de Marshall hay ecos del código bíblico de una vieja película de Eastwood: *La venganza del muerto*, en la que interpretaba a un ángel vengador. En apariencia, esta coincidencia entre ambos hombres es una declaración en favor de dos de las instituciones más arcaicas del mundo americano: el patriarcado de acento religioso y la justicia por mano propia. Pero, si algo distinguió siempre al cine de Eastwood es que esas declaraciones de apariencia machista siempre terminan en un abismo: los límites y las incertidumbres de la masculinidad por un lado y la exposición de la locura social que deriva de esos postulados. Marshall no puede satisfacer a su mujer y se ha hecho construir una habitación secreta, que no solo guarda sus riquezas, sino que tiene un espejo falso para espiarla con su consentimiento

cuando recibe a sus amantes. La escena clave del film transcurre en esa habitación, síntesis de la opulencia y la humillación. Eastwood ocupa la silla desde la que suele mirar Marshall, y siente el horror del voyeurismo y la impotencia de la vejez. Es curioso (y prueba de la sofisticación del film) que la violencia de Hackman con la mujer de Marshall sea en gran parte simulada y que el horror de Whitney provenga más de la conciencia del lugar que ocupa que de la escena en sí. Whitney no puede hacer nada para evitar el crimen, más que por miedo a ser descubierto, por una especie de parálisis que lo atrapa al revelársele las connotaciones del lugar que ocupa. Todo ocurre como si Eastwood, hombre famoso, viejo, conservador, millonario, político, estuviera viendo su futuro aunque pase por ladrón y se disfrace de mil maneras (la agilidad de Whitney es una de las supercherías del relato que los diálogos, con honestidad ejemplar, se encargan de poner en evidencia). A este universo de sordidez, el film contrapone otro, marcado por el arte y los afectos. La relación entre la hija y el policía es de una juguetona luminosidad, la protección de Whitney hacia su hija destila cariño y admiración. Asimismo, solo el dibujo, es decir, el arte le permite a Whitney mirar a su hija a la cara, ser aprobado por ella, aunque se trate de otra hija en el mundo paralelo de la vida. Ese trazo obsesivo, perfeccionista, ennoblecedor, sin recompensa aparente, que tanto Eastwood como Whitney (nombre de un museo neoyorquino) se empeñan en dominar. Pero volvamos a la habitación oculta. La escena no requiere de la silla pero el dispositivo enriquece completamente el sentido de lo que se narra (y repite la idea de un intermediario entre el público y los personajes que aparecía ya en *Los puentes de Madison* a través del diario de Meryl Streep). La aparente sencillez de la película termina de desaparecer. Eastwood no está interesado en lo más mínimo en filmar una escena de violencia, sino en mostrar lo que implica ser su testigo, en poner en evidencia que el cine es mirado: esta no es una idea precisamente clásica. No es la realidad sino la mirada sobre ella la que importa (la imagen se aparta de la intimidad de la pareja y vuelve una y otra vez sobre la cara de Eastwood en la sombra). Esta complejidad que expone los mecanismos cinematográficos, que se despliega en múltiples sentidos revela el riesgo y la sutileza que construyen el cine que vale la pena ver. ■

La furia

Argentina, 1997, 100'

Dirección: Juan Bautista Stagnaro

Producción: Luis Alberto Scaella y Carlos Luis Mentasti

Guión: Juan Bautista y Matías Stagnaro sobre una idea original de Carlos Luis Mentasti

Fotografía: Carlos Torlaschi

Música: Leo Sujatovich

Montaje: Miguel Pérez

Intérpretes: Diego Torres, Luis Brandoni, Laura Novoa, Rubén Stella, Pepe Novoa, Ingrid Pellicori, Horacio Peña, Mauricio Dayub, Rodolfo Ranni, Osvaldo Santoro, Claudio Gallardou.

Mi furia

por Gustavo Noriega

Uno podría plantear la siguiente hipótesis: así como el periodismo se ha hecho cargo de las funciones que deberían ser patrimonio de la justicia y la policía, el cine argentino sufrió un corrimiento similar desde su especificidad hasta la efímera verdad de los diarios y los noticieros. Esta sería una explicación rápida y eficiente acerca de por qué una película como *La furia* apela en forma tan abrumadora a lugares comunes que salen del televisor día a día: desde “me pusieron la droga” y “la justicia y los políticos son corruptos” de los programas periodísticos hasta el “mi papá no me entiende” de los talk-shows de la tarde. La falla de este argumento es que el excesivo apego del cine nacional por las noticias del día anterior al comienzo de la escritura del guión no es nuevo y, para ser sinceros, ni siquiera es patrimonio de nuestro país. *La furia* es simplemente una variante de lo que se conoce en la industria del cine como *exploitation* y que tuvo en Roger Corman —aquel que leía una noticia impactante y luego hacía una película en tres días con el mismo tema— a su máximo exponente.

Hay aquí algo peor que esa chatura inevitable que la mirada televisiva y periodística le aporta al cine. *La furia* está producida por Telefé, el canal más conservador de la

televisión argentina. Más allá de su andanada publicitaria —en el estilo chivo— en los programas de Tinelli y Susana Giménez que tan buen resultado le dio, lo interesante acá es que la ideología de Telefé (y de Editorial Atlántida) encuentra en la película un espacio nuevo.

La furia es la historia de un joven idealista (que quiere trabajar en un leprosario, como el Che) que da con sus huesos en la cárcel por una maniobra destinada a detener a su padre. Este es un juez incorruptible que lucha contra el narcotráfico pero al que le resulta imposible entender a su hijo. Al joven interpretado por Diego Torres le ponen droga en el auto y es encerrado en una cárcel de Misiones, convirtiendo a la película en una variante local no muy variante de *Expreso de medianoche*. El Judas que vendió a Diego es su amigo Sebastián. La explicación de la conducta del traidor la da el personaje de Laura Novoa, novia del preso, que, como un dibujito del Dr. Miroli, sentencia: “Sebastián se seguía drogando. Y en esas condiciones, nadie es amigo de nadie”. La película de Stagnaro, con tan pocas pretensiones de crear un universo ficticio con reglas propias, con su apego a la realidad periodística que no deja mucho lugar a ambigüedades, postula como alternativa al mundo enfermo una juventud maravillosa a la medida de Telefé; una juventud que le dice no a la droga, que trabaja en leprosarios y que descrece de la política. Uno podría sintetizar la película diciendo que es la historia del aprendizaje del juez que interpreta Brandoni. Por un lado, aprenderá a superar sus convenciones más rígidas para poder relacionarse con su hijo. Pero por el otro aprenderá —y con él los espectadores— que no hay salida a la crisis de confianza en los sistemas político y judicial *dentro* de la ley. A punta de pistola, Brandoni se abrirá paso entre policías, jueces y políticos corruptos, en un canto a la ajuridicidad que no encontrarían desafinado ni Patti ni el Malevo Ferreyra.

Quizás una revista de cine no debería preocuparse tanto por semejante horror en una película con tan pocas pretensiones cinematográficas. Pero lo cierto es que *La furia* va en camino de ser uno de los estrenos nacionales más taquilleros del año y, con ese éxito, la avanzada del desembarco de los multimedios y la TV sobre el cine. Es además la obra de un director respetado que hace dos años había llamado la atención por *Casas de fuego*. *La furia* carece de las virtudes de aquella película: no es ni tan prolija, ni está tan bien filmada ni comparte sus logros narrativos. A decir verdad, estéticamente es un abrupto descenso. Lo que tienen en común, en cambio, es esa reivindicación del Hombre Argentino, ese prócer viril que en la piel de Miguel Ángel Solá se agarraba a trompadas con los curas y seducía a las mujeres bajo el cobijo de la bandera patria y que aquí abandona los libros de derecho por una pistola. ■

Diego Torres y Osvaldo Santoro en *La furia*



Historias breves II

Argentina, 1996

Abrigo

Diego Panich

Al cielo, no

Gregorio Cramer

Alma zen

Gianfranco Quattrini

Aluap

Hernán Belón y Tatiana Mereñuk

Fruto de su vientre

Gonzalo Suárez Echenique

Fuera de servicio

Javier Argüello Mora y Araujo

Juntos, in any way

Rodrigo Grande

Líneas de teléfonos

Marcelo Brigante y Fredy Torres

Marisa en la siesta

Javier A. Demaría

Out Run

Pablo Belzagui

Pavana para un hombre descalzo

Agustín Torre

¡Ratas!

Diego M. Sabanés y Dieguillo Fernández

Tanto te gusta ese hombre

Vicky Biagiola y Liliana Romero

Trece segundos

Maximiliano González

Vete de mí (Una de pasiones)

Alberto Ponce

Walk-Little-Man

Diego Medina Creimer y Nicolás Theodossiou

No tan breves

por Alejandro Ricagno

Hace dos años el inesperado arribo de los cortos ganadores del concurso del Instituto Nacional de Cinematografía causó conmoción y esperanza. Se vislumbraba un recambio, una nueva generación de cineastas que salían a oponerle el cuerpo al apoliado cine argentino. Diferentes propuestas, unas más sólidas que otras, pero todas eran una respuesta voraz al establishment al que aquellos nuevos realizadores calificaban de "dinosáurico". Algunos de esos jóvenes están ahora trabajando en la industria (inclusive dentro del cine dinosaurio), o aguardando para estrenar o terminar de realizar sus flamantes largos (caso Caetano o Burman). El recambio aún no pudo ser comprobado. Mientras tanto, la nueva convocatoria al concurso fue tal que este año se duplicó el número de cortos a exhibirse, debiendo desdoblarse su proyección en dos bloques en una de las salas del Complejo Tita Merello. Para ver estas *Historias breves II* había que tener un mapa-calendario: solo dos funciones distribuidas de un modo caprichoso, los días pares un bloque en un horario y los impares en otro rotativo. Al cierre de esta edición han puesto los dos bloques juntos y alternados en cada sección. De por sí una agrupación de cortos sin una línea aglutinadora es contraproducente a los efectos de su recepción. ¿Por qué estrenarlos juntos? ¿Por qué no esperar a exhibirlos con unos meses de separación y una buena difusión que los distinga? Bueno, hablemos de los cortos. Pero hablar de ellos también es hablar de las condiciones de su producción y difusión. Es inevitable además compararlos con la primera serie de *Historias breves*. En aquellas tampoco había una línea temática o de estilo a seguir, pero la potencia narrativa, la garra y la fuerza de varios de sus títulos parecían emparentarlos más que lo sucede con los de este año, a los que en líneas generales parecería faltarles algo y a la vez sobrarles otra cosa. Un hecho comprobable: estos cortos no son tan breves. Si bien la cláusula del concurso especificaba una duración de no más de doce minutos, muchos superan esa

que participaron además Javier Argüello y Javier Demaría) habla de hacer un cine exclusivamente para su generación, lo cual no deja de ser preocupante por la ligereza de tono, de entretenimiento caro que el corto denota. *Pavana para un hombre descalzo*, de Agustín Torre, lleva en sí las marcas de cierta morbidez necrófila que parecen heredadas del abuelo del realizador (Torre Nilsson), e incluso la misma morosidad acentuada por actuaciones distanciadas. *Trece segundos*, de Maximiliano González, pertenece a la categoría "estructura narrativa experimental"; ilustra la conciencia de un hombre que agoniza y la reconstrucción (confusa) de los últimos segundos de su vida. Lo mejor es la ambientación de época, en un relato que, como el anterior, guarda una distancia formal que impide todo tipo de identificación emocional. *Al cielo, no*, de Gregorio Cramer, recuerda al *Achala y Oliveira* de Rosell del año pasado, no solo porque comparte uno de los actores (Carlos Moreno), sino también por el clima y el tipo de personajes e historia. Claro está que no tiene la misma contundencia de aquella pero logra acertados pasajes de humor negro. Algo que de alguna manera trata de lograr *¡Ratas!* de Diego Sabanés y Dieguillo Fernández, una alegoría sobre la represión y la intolerancia en un edificio

fantasmagórico muy a lo *Delicatessen*. El peso alegórico lo ancla en exceso. Muy buenos, en cambio, resultan los dos protagonistas jóvenes y algo de poesía se cuele en el relato. Uno de los cortos más logrados es *Abrigo* de Diego Panich, que tiene ante todo una buena actriz de bella presencia (Elena Gowland) interpretando a una mujer con dificultades para liberar su emoción frente a la muerte de su madre. Este tema (las dificultades emocionales), que Panich resuelve tímida pero acertadamente, podría extenderse a toda la muestra. En otro de los cortos donde emerge no sin dificultades, pero de otro tipo, es en el contundente y problemático *Líneas de teléfonos* de Marcelo Brigante y Fredy



cantidad y hasta hay alguno que dura diecinueve minutos. Algunos de los directores presentaron un guión que al mismo tiempo que era beneficiado con las cuarenta lucas para su realización planteaba la pregunta "¿Cómo vas a hacer si el guión da para media hora?" Entonces sucede que en algunos casos vemos un guión de mediometrage a mitad de camino, o con la intención más o menos velada de ambicionar un tratamiento más adecuado para un largo. En otros, por el contrario, asistimos al estiramiento de una idea pequeña. Pero lo que más sorprende en esta muestra es cierta previsibilidad que estaba ausente en la primera edición, y que esto quiera ser suplido por una apuesta a la profesionalización. No hay corto que no evidencie una cuidada producción, una prolijidad estética que ya es patrimonio de los estudiantes de cine. Lo que faltó fue riesgo y emoción. Veamos los casos.

Primer bloque. *Alma zen*, de Gianfranco Quattrini, destila cierta originalidad al trabajar dos tiempos y dos espacios, uno real y otro imaginario, que se entrecruzan. En ambos se mueve un grupo de adolescentes que quieren perpetrar un asalto a un almacén. (Podría haberse llamado *Reservoir cachorritos*.) La idea es atractiva, y la profesionalidad de tomas, encuadres, montaje, etc., se impone sobre la historia jugada con humor que no desdeña cierto trazo caricaturesco. Pero ese juego a la vez parece carecer de sustancia. Su autor (con quien mantuvimos una charla de la

Torres. Aquí se trata de una historia de amor con un tratamiento fantástico del tipo *Pide al tiempo que vuelva* dentro de un contexto político explícito. Lo que sucede es que el intento sincero de los realizadores de unir a una adolescente que vive y muere en la Argentina del Proceso con un joven de los 90 a veces suena discordante. A fuerza de introducir momentos de tensión, se producen ciertas desprolijidades en el verosímil que pueden confundirse fácilmente con manipulaciones indeseadas. Me refiero a una escena específica en la que la protagonista se liga por primera vez con el teléfono que da al futuro: unos parapoliciales se disponen a entrar en su departamento pero no lo hacen porque ¡hay otro operativo primero! Y luego ella ¡continúa viviendo en el mismo apartamento! Esto, a los efectos de verosimilitud histórica que el relato necesita para dar el salto al registro poético-fantástico, es un error grave. Hay otro más: el joven de los 90 es un poeta ¡que tiene un representante literario! Tal vez sea el mayor punto de fantaciencia de esta historia muy bien realizada que en sus mejores partes consigue una emoción legítima, bajo una dirección que apunta principalmente a ello.

Tanto te gusta ese hombre, de Vicky Biagiola y Liliana Romero, es el único corto de animación y es una adaptación sin texto de *La casa de Bernarda Alba*. Teniendo conocimiento del texto de Lorca es fácil seguir la historia. De otro modo creo que puede considerarse bella en su erotismo ingenioso y original en su desarrollo pero confusa.

Segundo bloque. Empezamos con el más ambicioso de todos: *Juntos, in any way*, historia de incomunicación entre el hijo joven y el padre tanguero (interpretado por Briski). Las pretensiones del corto, que incluyen un narrador en off que representa la Voz de Dios (¿la del realizador?) y la relectura del *Fausto* en versión porteña, hacen que lo más interesante, la relación padre-hijo, pierda la oportunidad de crecer dentro de la historia misma en lugar de estar guiada por el narrador que hasta reflexiona sobre la propia obra. *Aluap*, de Hernán Belón y Tatiana Mereñuk, se interna también en los años de la represión, en la visión de una nena que, rumbo al exilio, debe despedirse de su abuela y amigos en el día de su cumpleaños. La reconstrucción de época y el clima ominoso son lo mejor de este corto en el que paradójicamente podría leerse (no sé si inconscientemente) cierto velado reproche a la generación de los 70 y la interferencia de la militancia y el compromiso en la infancia de los hijos de esos mismos militantes. La escena de la entrega de los juguetes es bastante reveladora al respecto.

Fruto de su vientre, de Gonzalo Suárez Echenique, debió pertenecer a la camada del año pasado pero se la incluyó en esta. Hubiera sido el único corto de tipo experimental de ese año. El experimento es extraño y no se llega a comprender qué significa ese hombre que pare naranjas con las cuales alimenta a dos niños. *Out Run*, de Pablo Belzagüi, la única historia de tipo rural, ambientada en un pueblo de Córdoba, apela a una huida imposible de la chatura provinciana y naufraga a causa de unas interpretaciones muy flojas y recitativas pese a algunas tomas que indicarían el mismo deseo de huida de un cine estancado que el corto no se atreve a realizar. Sin embargo, su falta de pretensión lo vuelve un poco simpático. Simpatía que también ostenta *Fuera de servicio* de Javier Argüello, un corto que parece más un ejercicio de realización sobre cómo contar y desarrollar una idea pequeña en un espacio reducido. Ese hombre encerrado absurdamente en un ascensor podría leerse como metáfora de la soledad y la incomunicación, pero pretende menos que eso. De hecho resulta efectivo y claro en su realización *Walk-Little-Man*, de Diego Medina Creimer y Nicolás Theodossiou, explora con marcada exterioridad y un final previsible la marginalidad urbana y la soledad de un chico de la calle que desea tener un walkman. Como suele suceder en este tipo de cortos que ponen el acento en una realidad social, el divorcio entre la conciencia de la denuncia (loable, por cierto) y las

formas de la narración que apelan al efecto antes que al afecto acaban por anular la intención buscada. *Marisa en la siesta*, de Javier A. Demaría, consigue una atmósfera realista e íntima en los diálogos de esos tres pibes marginales, pero cuando apela a un romanticismo deliberadamente "poético y onírico", pierde el tono potente sugerido en los momentos iniciales. Este es un ejemplo de corto que necesitaría tal vez una reelaboración y un desarrollo temporal más extenso. Los actores están bárbaros y la elección de las locaciones agrestes lo ayuda bastante. Por último, *Vete de mí (una de pasiones)*, de Alberto Ponce, toma un tema excelente para el desarrollo documental: la historia del bolero consagrado por Bola de Nieve y escrito por Homero y Virgilio Expósito, con testimonios del mismo Virgilio y material de archivo del impresionante músico cubano que son lo mejor del corto. Lamentablemente a Ponce se le ocurre poetizar y mezcla esos testimonios con un radioteatro, escenas a lo *Sur* de Solanas, con partituras que vuelan, pianos que flotan y una compilación de versiones de la canción acompañadas de ilustraciones políticamente correctas de parejas que se separan (una pareja cubana, otra argentina, otra de dos hombres y otra de dos mujeres). La esmerada producción se impone sobre una historia que merecía menos grandilocuencia.

Conclusiones. Veo que he sido mucho menos generoso que en otros casos. Tal vez porque me da pena comprobar que no hay nada demasiado novedoso y que falta esa voracidad narrativa que era el patrimonio de aquellas históricas *Historias breves*. Salvo un par de excepciones, los rubros técnicos van de correcto para arriba. Pero a la idea del cine que la mayoría evidencia parece faltarle sangre, alegría y riesgo. Es cierto, son los primeros pasos y seguramente, como en esta crítica, debe haber pesado sobre ellos el impacto de la muestra anterior, de la que muchos, más o menos inconscientemente, pretendieron diferenciarse. En este caso ciertas temáticas urbanas prevalecieron, y de la ruta hemos vuelto a los climas claustrofóbicos y a una preeminencia de la Idea sobre la reflexión acerca del mejor camino para que esa idea se transforme en algo vivo. La irrupción de la realidad y la necesidad de encarar aspectos del pasado en algunos es saludable, pero parece haber dificultades de lograr para ello un modo cinematográfico que lo aleje tanto del cliché al uso como de la simple ilustración. ■

Dos ideas sobre el cine

Javier Argüello, director de *Fuera de servicio*, confiesa que cuando el INCAA eligió su proyecto, no sabía cómo se hacía una película. En cambio, Alberto Ponce, director de *Vete de mí*, enseña cine. El corto de Argüello es simple y tiene elementos mínimos: trata sobre un tipo que queda atrapado en una cabina de teléfono. Está lejos de ser una obra maestra, pero se ve con placer. Revela las dificultades de contar una historia, la lucha de su realizador contra los materiales de su nuevo oficio. Su

prescindencia de la alegoría, del subrayado, su concentración en resolver los problemas de la técnica ennoblecen el ejercicio. El corto de Ponce es complicado. Parte de un material atractivo: registros documentales del gran pianista y cantante cubano Bola de Nieve y entrevistas al compositor Virgilio Expósito. Pero Ponce no cree que esto sea suficiente y se ve en la necesidad de agregar escenas, acaso para demostrar que es un profesional o para reforzar el sentido de lo que cuenta. En esas escenas, las hojas de una partitura vuelan en el viento, dos pianos se cruzan en el mar, un barco parte del puerto. Todas intentan ilustrar, subrayar, decorar la historia. No conforme con esto, a la eximia

versión de Bola de Nieve se le agregan otras que son pobrísimas, sobre un fondo de parejas que se despiden. La película pretende contar la historia de un bolero y homenajear a los artistas. Lo que hace en realidad es reducir la intimidad del arte a la promiscuidad de la fama y resbalar por el dudoso camino de un mensaje que establece que todo es lo mismo. Como se ve, el cine admite básicamente dos actitudes: una es tratarlo con respeto, tratar de pensar y domesticar sus dificultades. La otra es convertirlo en un espectáculo al que siempre es bueno agregarle una pirueta. Los cortometrajes sirven para mostrarlas tanto como cualquier otra película. ■

Quintín

El mundo perdido: *Jurassic Park*

The Lost World

EE.UU., 1997, 125'

Dirección: Steven Spielberg

Producción: Gerald R. Molen, Colin Wilson y Kathleen Kennedy

Guión: David Koepp sobre una novela de Michael Crichton

Fotografía: Janusz Kaminski

Música: John Williams

Montaje: Michael Kahn

Diseño de producción: Rick Carter

Intérpretes: Jeff Goldblum, Julianne Moore, Pete Postlethwaite, Arliss Howard, Richard Attenborough.



La enfermedad y sus secuelas

por Gustavo Noriega

En ocasión del estreno de *Jurassic Park* me encontré en estas páginas discutiendo con David Oubiña acerca de las bondades de Spielberg como director. Como prueba de que un análisis de sus evidentes capacidades comerciales no agotaba su obra, destacué el hecho de que Spielberg nunca había hecho una secuela y específicamente señalé que la película que filmó después de *Jurassic Park* no fue *Jurassic Park II* sino *La lista de Schindler*. Ahora bien, luego de *Schindler* el muy maldito no hace más que darle la razón a Oubiña

haciendo lo que yo decía que no iba a hacer (no se me escapa que Spielberg decidió hacer esta secuela justo cuando Oubiña vivía en los EE.UU. Nada es casualidad, amigos).

Hay dos clases de secuelas. Las que yo detesto —porque considero que son el extremo de la tendencia de Hollywood a tomar un modelo y repetirlo hasta el cansancio— son las que se limitan a repetir una *situación*; lógicamente, la situación que reiteran es una tan llamativa e irreplicable que mereció ser filmada en un primer lugar. Llamo a estas, secuelas propiamente dichas y por la arbitrariedad con que son llevadas a cabo y por la falta de ingenio que demuestran desde su misma fundación suelen ser una porquería. Ejemplos claros son la desganada y perezosa *Otras 48 horas* y la absurda *Duro de matar 2*. La otra clase de secuelas es aquella en la que los que se repiten son los personajes pero puestos en situaciones distintas: por tener esa característica las llamo seriales. No hay garantías pero la mayoría de los seriales me han hecho la vida más rica: las *Alien*, las *Terminator*, las *Indiana Jones*, etc.

Precisando, entonces, yo destacaba que Spielberg nunca iba a filmar una secuela propiamente dicha: su cine es entretenido, comercial, industrial, sí, pero siempre placentero y voluntario desde su realización misma. Por la propia construcción de su poderío, la de Spielberg era la carrera de un director tan independiente como el más alejado de Hollywood. ¿Por qué entonces *Parque Jurásico II*? La obvia respuesta la da Nick, uno de los personajes de la película que, explicando sus distintas actividades año a año, dice: “El año pasado fui noble. Este año hago plata”. Para qué necesita Spielberg plata —después de hacer una película “noble” como *Schindler*— es algo que se me escapa pero puede tener que ver con los proyectos de su empresa Dreams.

Lo cierto es que *El mundo perdido: Jurassic Park* presenta los problemas de repetir una situación irreplicable. En algunos casos Spielberg intenta de alguna manera sacudirse la modorra de lo ya conocido; en otros, cede al esquematismo más pueril y no puede dejar de provocar la sensación de lo superfluo. Es el caso, por ejemplo, de la inclusión de la niña en el grupo aventurero, insertada sin demasiada convicción a través de un cliché. La niña, asimismo, es olvidada en el último segmento del film —cuando los voraces dinos llegan a la civilización— sin que nadie se haga mucho problema.

Los mejores momentos de la película, aquellos en que logra despegarse de su antecesora, son cuando Spielberg apuesta a la desmesura. Hay un cambio ambiental de una película a otra: del parque de diversiones de la primera a la selva de la segunda. Los animales ahora se encuentran en su ámbito natural y la película toma un cariz entre film de aventuras y horror gore. Los dinosaurios carnívoros —casi no hay dulces herbívoros en esta versión— comen, sin muy buenos modales, a decenas de seres humanos, trozándolos en el aire a dentelladas, con un realismo un tanto impresionante. Hay también una secuencia larguísima, espectacular, en la que un coche pende del vacío, extraordinariamente filmada, con una combinación de morosidad, suspenso y desborde que recuerda a De Palma, quien ha hecho un culto de escenas semejantes.

Así, repetida con respecto a la anterior y repetitiva dentro de sí misma, bien filmada y convencional, entretenida y cansadora, monótona pero salpicada de degluciones de homo sapiens, transcurre una película inofensiva en sí misma pero peligrosa como tendencia. ¿Hará de aquí en más Spielberg una película “noble” (la próxima es sobre la esclavitud) y otra de “entretenimiento”? Mal proyecto para un director que tuvo en una pulsión casi infantil por filmar historias encantadas su mejor motor. ■

Territorio comanche

Argentina-España-Alemania-Francia, 1997. Dirección: Gerardo Herrero. **Producción:** G. Herrero y Javier López Blanco. **Guión:** Salvador García Ruiz y Arturo Pérez Reverte sobre la novela del segundo. **Fotografía:** Alfredo Mayo. **Música:** Iván Wyszogrod. **Montaje:** Carmen Frias. **Intérpretes:** Imanol Arias, Carmelo Gómez, Cecilia Dopazo, Gastón Pauls, Bruno Todeschini, Mirta Zecevic, Natasa Lusetic.

Uno de los propósitos básicos de las películas con corresponsales de guerra como protagonistas es que sus responsables crean en la historia que están contando. Ejemplos disímiles entre sí como *El ocaso de un pueblo* (Volker Schlöndorff), *Bajo fuego* (Roger Spottiswoode) y *El año que vivimos en peligro* (Peter Weir) sirven para plantear una serie de interrogantes. ¿Cuál es la mirada de los corresponsales de guerra sobre un conflicto ajeno? ¿De qué manera puede expresarse en una película? ¿Hasta dónde puede destacarse una historia de amor por encima del contexto? Los tres casos citados —cada uno de ellos con distintos tratamientos sobre el tema— eligieron los caminos que más les convenían: una mirada de izquierda (*El ocaso de un pueblo*), una relectura sobre el género de aventuras (*Bajo fuego*) y una excusa argumental para mostrar un enfrentamiento de culturas (*El año que vivimos en peligro*). El problema más grave de *Territorio comanche* es que no elige ninguno de esos caminos ni otro posible. Tampoco opina demasiado sobre la guerra civil de la ex Yugoslavia, limitándose a retratar un contexto como si se tratara de un noticiero "real", con los enviados especiales del caso. Por momentos, elabora una tesis interesante que tampoco se anima a desarrollar: el escaso interés de los corresponsales de guerra en tomar conciencia del conflicto al que tienen que dar una forma periodística. Pero *Territorio comanche*, al respecto, es incapaz de comunicar las intenciones de sus responsables (si es que las tuvieron), ya que los tres personajes centrales están mal trazados en relación con las funciones que deben cumplir en una guerra civil. Por lo tanto, únicamente surgen las historias particulares de esos personajes, sus problemas personales y sus escarceos amorosos. En este terreno, Carmelo Gómez confirma sus virtudes actorales, mientras Imanol Arias pone cara de no entender qué pasa y Cecilia Dopazo se esfuerza todo lo posible por no acertar ningún tono de voz (más allá de que muestre parte de sus tetas) en su oficio de cadeta-reportera española. *Territorio comanche* no entiende que entre un noticiero con estética documental y una película de ficción existen grandes diferencias. ■

Gustavo J. Castagna

Un día muy especial

(One Fine Day)

EE.UU., 1997. Dirección: Michael Hoffman. **Producción:** Lynda Obst y Kate Ginzburg. **Guión:** Terrel Seltzer y Ellen Simon. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Garth Craven. **Diseño de producción:** David Gropman. **Intérpretes:** Michelle Pfeiffer, George Clooney, Alex D. Linz, Charles Durning, Holland Taylor.

Un viejo lugar común dice que a los hombres les gustan las películas de acción y a las mujeres las románticas. Aquel mentiroso lugar común que muchos usaron como insulto hoy podría ser un elogio. Una película de acción requiere de una estrella que sepa pelear bien o un buen doble que lo haga en su lugar. O las dos cosas. Una película romántica necesita casi siempre dos actores que puedan transmitir sentimientos y que entre ellos surja una química especial. El cine actual de acción se basa en cantidades absurdas de explosiones (que reemplazaron a las persecuciones de autos). El cine romántico, en cantidad de situaciones antes (y/o después) de un beso. Un beso puede ser sinónimo de sexo, pero también de pacatería. En una película de acción cada explosión puede considerarse como una represión sexual pero por otro lado el fuego puede fotografiar mejor que una pareja de actores haciendo el amor con un fondo azul. Cada escena de sexo podría considerarse como una explosión reprimida. O se podría pensar en la explosión como sinónimo de orgasmo. O no. Pero en el cine romántico no hay grandes efectos especiales, ni un sonido ensordecedor, ni masacres, ni le cortan el brazo a nadie. Ah, sí, perdón, *Un día muy especial*. No está mal. Tampoco es gran cosa. Los actores funcionan todo lo bien que se necesita para que la película se sostenga: sin buenos y carismáticos actores que se conecten entre sí no existe el género. Lo realmente original es que ella tiene un hijo y él una hija. Y hacen travesuras durante toda la película. La historia transcurre en un solo día y los dos pequeños están junto a sus padres casi toda la jornada laboral. Lo malo es que todo resulta un poco forzado. No la historia de amor, que puede resistir esas cosas, sino el entorno laboral de ellos y su triunfo absoluto y definitivo. Si hay una moraleja en la película es la siguiente: luego de fracasar en un primer matrimonio, uno puede volver a encontrar pareja, criar hijos de ambos y no por eso fracasar en lo laboral. Ahí se lee entre líneas una moralina: trabajen duro y parejo pero no dejen de tener hijos y formar familias. Mensaje conservador de un país conservador. Pero ella y él tienen igual oportunidad de trabajo y tanto el hijo como la hija juegan al fútbol. Probablemente se junten los cuatro para ver una película romántica y luego una de acción. ■

Santiago García



Santiago García



EE.UU., 1997. Dirección: Simon West. **Producción:** Jerry Bruckheimer. **Guión:** Scott Rosenberg. **Fotografía:** David Tattersall. **Música:** Mark Mancina y Trevor Rabin. **Montaje:** Chris Lebenzon, Steve Mirkovich y Glen Scantlebury. **Intérpretes:** Nicolas Cage, John Cusack, John Malkovich, Steve Buscemi, Ving Rhames, Rachel Ticotin, Colm Meaney.

Los primeros minutos de proyección muestran lo que va a ser la película. Una fuerte ideología fascista, militarista, machista y chauvinista, en la que el ciudadano americano alcanza su máxima nobleza al pertenecer a las fuerzas armadas, pelear de una manera un poco forzada por el honor de su esposa embarazada contra un grupo de subnormales y recibir una injusta condena a prisión. Todo este prólogo posee una visión conservadora y dura del mundo pero está filmado con una estética completamente soft, sacada de la publicidad más demagógica y subrayada hasta la ñoñez visual. El protagonista sale de la cárcel en un vuelo acompañado por el muestrario más completo y absurdo de presos peligrosos que se haya visto. Allí será una especie de *Duro de matar* sin ninguna consistencia dramática ni sustancia emocional. La estética será la de publicidad de jeans, con sudor, humo, planos en cámara lenta y tipos muy rudos. Autos a toda velocidad y miradas duras que no significan nada.

Con Air es un film de productor: Jerry Bruckheimer, el mismo de *La roca*. Acá repite al protagonista, la defensa de la institución militar, el dúo intelectual-militar como aliado (robado desde *La caza al Octubre rojo*), las explosiones por doquier, el elogio a la familia y el humor. Pero si la gran virtud de *La roca* era un humor que lograba mezclarse hasta volver absurdas las situaciones, en esta película solo hay chistes introducidos a la fuerza y frases hechas que ya no se pueden soportar. Y lo que refuerza esto es la solemnidad que cubre la historia, una música horrible nos dice que todo esto no es un chiste, que el soldado americano luchará por el bien donde sea que esté y que nunca abandonará a un compañero en la batalla. Esto último parece una sospechosa aclaración que viene a calmar alguna paranoia probablemente justificada. Lo más interesante de la película es el elenco que rodea a Nicolas Cage y John Malkovich: John Cusack, Colm Meaney, Rachel Ticotin, Steve Buscemi (el peor asesino serial del mundo que de repente se reforma y queda libre en una escena demasiado parecida a *El silencio de los inocentes* pero en versión cristiana redentora), Ving Rhames y un surtido de caras rudas y feas, representantes de casi todas las minorías y crímenes posibles. Solo falta el productor de esta película. ■

Comodines

Argentina, 1997. Dirección: Jorge Nisco. **Codirección:** Daniel Barone. **Producción:** Edi Flehner, Fernando Blanco. **Guión:** Gustavo Bellati, Mario Segade. **Argumento:** Gustavo Bellati, Mario Segade. **Ricardo Piglia. Fotografía:** Ricardo De Angelis. **Música:** Iván Wyszogrod. **Montaje:** Alejandro Alem. **Intérpretes:** Carlos Calvo, Adrián Suar, Rodolfo Ranni, Víctor Laplace, Nancy Dupláa, Patricia Viggiano, Raúl Rizzo, Tony Vilas.

Desde hace un tiempo a esta parte, muchos de los que hacen cine en la Argentina están más cerca de un empresario textil, gastronómico o automotriz que de un artista. Hablan casi todo el tiempo de presupuestos, créditos, recuperación, negocio e industria. *Comodines* es la conclusión necesaria de esa lógica, que se ha impuesto hace años en la televisión nacional y está haciendo pie cada vez con más firmeza en el cine. No es casual, justamente, que la televisión se haya sumado a la producción de películas. Hoy no es posible pensar en ella sin hablar de negocios. Esa es una de las razones por las que está poblada de chivos, escandaletes faranduleros, búsquedas del tesoro y personajes como Mauro Viale y Chiche Gelblung. Y sus mentores se han dado cuenta de que hay gente dispuesta a que el cine argentino se le parezca cada vez más. El éxito de taquilla de *Comodines* servirá seguramente para afirmar la tendencia. El cine ya es pensado meramente como nueva fuente de ingresos, y discutir sobre la solidez de un guión, la utilización del sonido o la riqueza de una actuación parece cosa del pasado. Por eso, Adrián Suar puede permitirse ser un policía de la brigada antinarcoóticos que vive con la abuela, se muda a un departamento de notables similitudes a los que aparecen en *Para Ti Decoración* y conquista súbitamente, gritando "Gardel", la simpatía de un contingente de japoneses que lo odiaba. Aunque parezca mentira, un escritor del prestigio de Ricardo Piglia aparece en los créditos como autor del argumento de un film con semejantes disparates. Para cerrar el paquete, la película concluye con la promesa inequívoca de una continuación que algún promotor entusiasta disfrazado de crítico ya se encargó de insinuar torpemente. Aunque es verdad que no todos los especialistas celebraron *Comodines*, también es cierto que la película no parece haber provocado mayores disgustos. Cuando las explosiones ocupen tres cuartos de la duración de una película argentina, pululen en ellas ejércitos de policías heroicos y cada plano se inicie con una publicidad de chicles, no vamos a poder quejarnos. ■

Alejandro Lingenti



Nadie vive demasiado

(2 Days in the Valley)

EE.UU., 1996. Dirección: John Herzfeld. **Producción:** Jeff Wald y Herb Nanas. **Guión:** John Herzfeld. **Fotografía:** Oliver Wood. **Música:** Anthony Marinelli. **Montaje:** Wayne Wahrman. **Diseño de producción:** Catherine Hardwicke. **Intérpretes:** James Spader, Danny Aiello, Eric Stoltz, Jeff Daniels, Teri Hatcher, Marsha Mason, Paul Mazursky, Glenne Headly.

Hay películas con efecto residual. Este efecto las mejora o las desintegra en el recuerdo. Uno debería ver los films y reflexionar sobre ellos a partir de ese efecto. Vi *Nadie vive demasiado* hace más de un mes de su estreno y casi a dos de esta crítica. Me sorprende un poco la más o menos unánime y alegre recepción que ha tenido este thriller de guión, cuyos mayores logros se pueden llegar a encontrar en la reunión de un múltiple elenco en el que cada uno juega un registro diferente acorde con esta mezcla entre el policial sádico y la comedia, sin decidirse por ninguno de los dos. Hay dos criminales, uno de ellos mafioso pero honesto (el gran Aiello), otro psicópata (un James Spader convencido desde Cronenberg de que toda perversidad puede quedarle bien), una secretaria italiana (la simpática Glenne Headly), un marchand (creo que era marchand o actor, ya no recuerdo) estúpido y afectado, una viuda con perro (Marsha Mason), un guionista suicida (el director Mazursky), dos policías, uno inepto pero amable (buena composición de Stolz) y otro prepotente pero en el fondo solo (Jeff Daniels). El film bien puede calificarse como una secuela de los efectos residuales del tarantinismo, esto es, un poco de acción sádico-sangrienta, unos toques de humor negro y algo de mélange. Pero también puede relacionárselo con algunas de las parodias de Altman. O en todo caso como una excusa de buenos actores (hay una pequeña intervención de Keith Carradine) que pasaron juntos un par de días en el Valle (título original), divirtiéndose un poco con este thriller en el que nada es demasiado serio, ni demasiado gracioso. Ni deja al parecer demasiados efectos residuales. Eso es todo. ■

Alejandro Ricagno



El santo

(The Saint)

EE.UU., 1997. Dirección: Phillip Noyce. **Producción:** David Brown, Robert Evans, William J. MacDonald y Mace Neufeld. **Guión:** Jonathan Hensleigh y Wesley Strick sobre una historia del primero. **Fotografía:** Phil Meheux. **Música:** Graeme Revell. **Montaje:** Terry Rawlings. **Intérpretes:** Val Kilmer, Elisabeth Shue, Rade Serbedzija, Valery Nikolaev, Henry Goodman, Alun Armstrong, Michael Byrne.

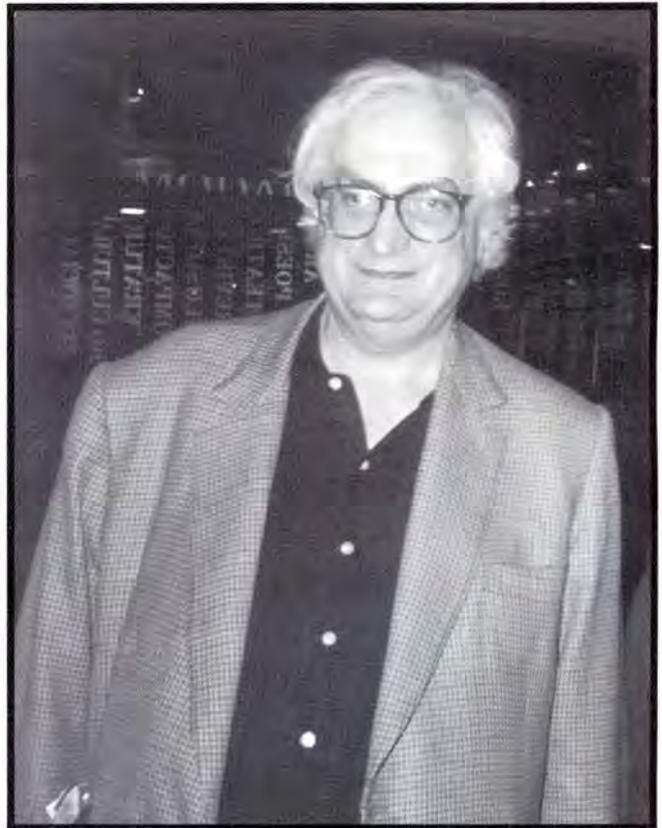
Empecemos diciendo que *El santo* es una mala película. Las razones de esto quizá sean externas al film pero no del todo. Como una máquina que anda mal y un día cualquiera se rompe del todo, o un ruido repetitivo y molesto que suena durante un rato largo pero en un momento determinado se vuelve insoportable, mi paciencia llegó a un límite aquí: se acabó. No reniego de mi amor por el cine mainstream, ni de mi idolatría por Spielberg y Lucas. Pero ellos están a años luz de estos productos fabricados de manera cada vez más descuidada y terriblemente pautados por el mercado y, gran fantasma, por el gusto del público. La recreación de una serie de televisión no es en sí misma algo malo. La completa falta de ideas sí lo es. Con una estética vacía, con un director que no parece tener ningún control sobre lo que se hace, con actores que lucen confundidos y desprovistos de sentimientos. Con canciones que solo suenan de fondo y durante unos segundos para llegar al compact, sin importar si coinciden con el universo del film. Es sabido que se cambió el final de la historia y aunque no sé cómo era el original, se nota que hay unos minutos que parecen de otra película. Luego viene la única escena humorística y divertida pero en el último momento se retorna a la mediocridad previsible que la marcó desde el comienzo. Yo veo más de cien películas norteamericanas por año; conozco cada estúpido lugar común, cada detalle reaccionario, cada truco perverso de demagogia, cada canje con empresas importantes, cada posición de cámara copiada de otra película, cada gesto desganao de los mismos actores que ya no piensan en otra cosa que en volver a su vida normal y disfrutar del dinero mal ganado. No tengo prejuicios contra el mainstream, sé de lo que hablo. Sé que de ahí salen grandes películas, pero la proporción es absurdamente pequeña, y no es necesario que se hagan tantos films malos para que aparezcan unos pocos buenos. *El santo* forma parte de una línea del mainstream. La de los presupuestos gigantescos y toda un estrategia comercial planteada siempre de la misma manera. Actualmente es la línea principal del mainstream, valga la redundancia. La sensibilidad, la inteligencia y la vida pasan por otro lado, muy lejos de este cine. Es hora de mirar hacia otro cine, porque además es mucho más entretenido. ■

Santiago García



El agricultor

El director Bertrand Tavernier (nacido en 1941) estuvo en Buenos Aires participando del II Encuentro Internacional Espacio Audiovisual: Democracia, Protección y Cultura. Con él hablamos de diversos temas: su etapa como historiador y crítico, sus películas y sus relaciones con los realizadores de la Nouvelle Vague y con los del cine francés de los últimos años.



Empecemos hablando sobre su actividad como crítico. ¿Cuándo comenzó?

Nunca me vi a mí mismo como un crítico, sino como un amante del cine que hizo crítica. Tuve que convertirme en crítico para tener trabajo y conseguir dinero, y muy rápidamente encontré otro trabajo, como asistente de dirección, para lo cual era muy malo, porque era tímido, poco claro y cometía errores. Entonces me convertí en agente de prensa y así me interné más en el mundo de la crítica y empecé a hacer reportajes y conocer a los directores en su trabajo. Por eso no me considero un crítico, ya que hacía varias cosas a la vez. Tenía un cineclub, trabajaba como agente de prensa, escribía sobre las películas que me gustaban, y luego empecé a distribuir esos films con un amigo. Pero esas actividades no estaban separadas. Para mí lanzar algunas de esas películas era una tarea un poco más efectiva que el trabajo de un estudioso o un historiador, ya que en vez de escribir sobre una película que nos gustaba comprábamos los derechos y la exhibíamos. Me considero ante todo un apasionado del cine. Nunca integré el establishment de la crítica. Pero hice un montón de entrevistas a directores que no se estudiaban en ese entonces y al mismo tiempo era agente de prensa de muchos directores.

¿Por ejemplo?

Con mi socio, Pierre Rissiant, solamente trabajamos con las películas que nos gustaban. Fuimos agentes de prensa de muchos directores franceses, como Godard, Chabrol, Sautet, y de americanos como Raoul Walsh, Howard Hawks, John Ford, y de otros países. Fui el agente de prensa de *La hora de los hornos* de Solanas.

¿En ese momento ya estaba filmando?

No, dejé de trabajar como agente de prensa cuando empecé a dirigir. De vez en cuando, si un film me gustaba escribía

sobre él, defendiéndolo, porque yo necesitaba compartir con el público cuando descubría algo nuevo y valioso. Me gusta ayudar a las películas, a los directores. Tal vez en Francia los realizadores acostumbran más hablar sobre los films de otra gente, lo cual no es una cosa muy común, ya que a los directores generalmente les agrada más hablar sobre sí mismos. Creo que es una buena manera de luchar contra tu propio ego, y tratar de ser gente normal, de no ser pretencioso, y de que te importen los films de otra gente.

¿Cómo era su relación con la gente de la Nouvelle Vague, la gente que venía de Cahiers du cinéma?

Bueno, yo fui agente de prensa de algunos de ellos. Soy muy amigo de Claude Chabrol. Cuando tuve dudas acerca de mi último film, *Capitán Conan* (cuyo rodaje fue muy difícil, tanto que me agoté después de la filmación y tuve un período de depresión), llamé a Claude y le mostré lo que estaba editando, y él me ayudó. Tiene un gran sentido del humor y fue una valiosa ayuda. Realmente lo quiero mucho. Con Godard tenemos momentos en que estamos muy cercanos y otros en que no tanto... Ultimamente nos mantenemos en contacto, nos escribimos mucho. Hace poco me mandó un largo cable llamándome Capitán Bertrand y preguntándome si me interesaría hacer un film con él sobre un líder del Frente Nacional cuya esposa se llama Catherine Maigret, y me decía que podíamos llamar al film *Fucking Kathy* [risas].

Yo pensaba que usted estaba enfrentado a la gente de Cahiers du cinéma.

No en la época de Rohmer. El me pidió que escribiera en los *Cahiers*. Es cierto que me separé de la generación posterior a Rohmer, porque detesté lo que le hicieron. Y se los dije. Eso es verdad. Lo que no es verdad es que yo estaba contra Rohmer, Rivette o Demarqui. Muchos de ellos eran mis amigos. Inclusive yo era la voz del comentario de *La panadera de Monceau*, el primer film de Rohmer. El me pidió

que escribiera en *Cahiers*, pero lo echaron de la revista de una forma horrible, de lo más despreciable. Esto ocurrió en los sesenta. Yo me puse del lado de Rohmer aunque no compartía sus ideas políticas, que eran más bien de derecha, pero la manera en que la gente que él había presentado y ayudado se lo sacó de encima fue absolutamente espantosa. Y yo dije que eso no me gustaba, y entonces me dijeron que yo tampoco les gustaba. De cualquier modo nunca pertencí a un clan. Cuando escribía en *Cahiers* me gustaba defender a algunos directores que ellos atacaban y cuando escribía en *Positif* me agradaba decir cosas buenas sobre Samuel Fuller. De manera que siempre me gustó enfrentarme al pensamiento de tipo clan. Me gusta mantener mi propia personalidad. Pero es cierto que estuve cerca de alguna gente en cierto período de mi vida: Agnès Varda, Chabrol, el propio Godard, más que de gente de la nueva generación. Porque el problema con los nuevos realizadores, especialmente en Francia, es que tienen una cierta tendencia a la arrogancia. He visto gente que tiene uno o dos films y hablan más de sí mismos y de su obra que lo que Mizoguchi o Buñuel hablaron durante toda su vida. Y tuve el privilegio de conocer a John Ford o Buñuel, y eran muy modestos, gente muy simple. Pero últimamente, a causa de la situación política actual en Francia, nos hemos acercado, nos hablamos más, tenemos intereses comunes, y hace poco empecé a conversar con gente con la cual no me hablaba desde hacía años. Soy absolutamente abierto para hablar de films nuevos que me gustan. Cuando se estrenó *La sentinelle* de Desplechin, lo llamé y le dejé un largo mensaje que él lamentablemente no contestó. Cuando fui presidente del French Directors Guild y vino Léos Carax, le di la bienvenida. Le tendí la mano pero él no la tomó. Esas cosas me resultan un tanto estúpidas, infantiles. ¿Qué me estaba diciendo? ¿Que él era un gran poeta y que entonces no podía estrechar la mano de alguien como yo?

Usted escribió *Veinte años de cine americano* y después *Cincuenta años de cine americano*, una reedición actualizada.

Sí, yo escribí ese libro y publiqué además una colección de entrevistas llamada *L'ami américain*. *Cincuenta años* es un libro de 1200 páginas y consta de ensayos sobre seiscientos directores y noventa y ocho guionistas.

Y en esta reedición ha corregido ciertos comentarios sobre algunos de ellos.

Sí, hicimos algo que no es usual. Pusimos la opinión que teníamos en 1968 y luego la comentamos, señalando los aciertos y los errores de esas apreciaciones. Y reconocimos nuestros errores. Creo que fue muy honesto hacer eso. Muchas veces nos equivocábamos porque no conocíamos la totalidad de la obra de ciertos directores. El cambio, la evolución de la opinión se convirtió en otro de los temas del libro. Eso lo hace especial. He visto tantos críticos cambiar de opinión sin decir que antes estaban equivocados. He visto gente de derecha convertirse al comunismo, después al maoísmo y finalmente decir que la política es muy mala, pero nunca les escuché decir que en los momentos anteriores se habían equivocado. Cuando eran comunistas eran muy terroristas con la gente que no lo era, cuando eran maoístas lo mismo, y ahora les oigo decir que uno nunca debería meterse en política. Pero esto es algo muy francés: siempre tenemos la razón para estar equivocados.

Creo que la idea de su libro es mantener la crítica como una escritura sujeta a revisión, como algo vivo.

Un gran ensayista francés afirma que el crítico se equivoca el

80% de las veces. De manera que hay que admitir eso. Algunos de los más grandes críticos, como André Bazin, lo han reconocido. Cierta vez dijo acerca de una película: "hace algunos años yo opinaba tal cosa de ella y ahora volví a ver el film y me doy cuenta de que estaba errado". Ahora no existe esa conexión entre el crítico y el público. El problema de la crítica en Francia es que están escribiendo para otros críticos y no para el público o el lector que los lee. Escriben para demostrarle a otro tipo de otra revista que ellos pueden ser tan modernos, audaces o ocurrentes como los otros. No están interesados en explicar o remarcar algo del film para el que lee la crítica. Alguien dijo que este era el juego del periodismo en Francia. Periodistas que escriben para otros periodistas. Suena a chiste pero es verdad: el problema del periodismo es la información. Los periodistas franceses tienen que recabar la información, analizarla y ese es uno de los peores trabajos. Entonces lo que comentan es sobre todo lo que escribe otro periodista y ya no importa que lo que se escriba tenga algo que ver con la realidad a estudiar. En una entrevista, Philippe Noiret decía que el problema actual consiste en que vivimos en un mundo de comentaristas. No de gente que juzga o analiza sino que comenta. Y eso está pasando con la crítica: comenta el comentario, no el film.

Creo que el otro problema de la crítica hoy es que cada día se parece más a la publicidad.

Ese es uno de los peligros y el otro es el de aquel que pretende impresionar a una o dos personas, pero no dice honestamente nada de lo que el film le está mostrando. Una buena crítica tiene que ser abierta, divertida, tiene que transmitir su alegría, su placer, su rabia al público. En comparación con algunos críticos de los sesenta, encuentro muy poco placer, muy poca alegría en la crítica actual. Por ejemplo, los críticos de hoy no saben hablar acerca de los actores. Godard o Truffaut podían escribir una columna entera acerca de un actor en una película, acerca de su ritmo, de sus movimientos, su música, y uno sabía que estaban mirando algo que se mostraba, que estaba en el film. Ahora se lee: "los actores están bien" o "los actores están mal". No pueden hacer lo que hacía Jacques Audibert, por ejemplo, cuando escribía acerca de Nino Sevilla o Joan Crawford. Uno leía aquella escritura, que era hermosa, e inmediatamente sentía ganas de ver la película. Un crítico debería provocar honestamente el deseo inmediato de ver la película que está comentando. Y muchas veces a los críticos actuales los hallo pomposos o los veo hacer chistes para demostrar que son superiores al film. Y eso es algo que deteriora el efecto de una crítica.

¿Y los directores franceses notan eso? ¿Los influye? Quiero decir: ¿algunos de ellos hacen films para la crítica?

Sí, eso sucede, y no solo en Francia. Por ejemplo, el último film de Hal Hartley parece ser la película perfecta para que los críticos puedan escribir acerca de ella. Con la diferencia de que está menos logrado y es menos fresco que el primer film que hizo. Asimismo, hay directores que hacen sus films solo para los festivales.

¿Por ejemplo?

Creo que a Wim Wenders le está sucediendo eso. *The End of Violence* es un film hecho para exhibirse en Cannes. Y hay varios directores que parecen filmar para estrenar la película en Cannes, Venecia o Berlín. Eso tampoco es bueno.

¿Y cómo ve sus films en retrospectiva?

No los veo seguido. Estoy orgulloso de algunos. Creo que hay

algo que nadie puede retrucarme: todos los films que rodé son *mis* films. Nunca filmé para ganar mucho dinero o por determinado tipo de compromiso. Todos los films que hice fueron aquellos que deseaba apasionadamente hacer, excepto *La fille du D'Artagnan*, que fue un accidente porque yo era el productor de ese film y hubo una pelea entre la actriz Sophie Marceau y el director, y en pos de salvar la producción y que el film se hiciera, terminé por filmarlo yo. Pero tampoco era una película impuesta, ya que había elegido producirla. Aparte de eso, todos los films que hice fueron porque deseaba hacerlos y los hice del modo en que yo quería.

Bueno, peleemos un poquito. En los films suyos que vi, y pienso por ejemplo en *Béatrice*, *El juez y el asesino*, *Más allá de la justicia*, incluso *Capitán Conan*, hay siempre un problema moral implícito o explícito. Pero en esos films era el problema el que aparecía y no había una sentencia de juzgamiento sobre los personajes. En *La carnada* yo sentí que sí se los juzgaba en todo momento. Sentí por primera vez que estaba juzgando a sus personajes.

No, no es verdad. No los juzgo. En todo caso juzgo lo que hacen, porque ellos hacen algo que es bastante especial. Y hay un momento en que tienes que decir no. Yo trato de entenderlos, sobre todo durante la primera parte del film, hasta que empiezan a hacer cosas que uno no puede aceptar. No puedo aceptar que alguien torture a otro. Uno tiene que decir no. Juzgo eso, y al final del film hay un cambio. Porque yo me pongo siempre del lado de las víctimas, de todas las víctimas. De manera que juzgo lo que han hecho y no a ellos. Siempre muestro en el film que ellos tienen la posibilidad de no hacer lo que terminan haciendo, muestro también que tienen momentos de debilidad, de duda. Al final del film, cuando Nathalie está en la estación de policía, ella se convierte en víctima y yo estoy del lado de ella. Entonces no es exactamente que juzgue a los personajes sino ciertas acciones. Y hubo un artículo vergonzoso, yo diría incluso fascista, en *Cahiers du cinéma*, que decía que esos personajes tenían un deseo y que yo estaba en contra del Deseo, del lado de la Ley y el Orden. Esto es Foucault y Bataille asimilados. Porque el deseo de esos chicos era totalmente estúpido, era convertirse en jefes y vender jeans en los Estados Unidos. Y para hacerlo llegan a torturar a una persona para sacarle dinero. Eso para mí no es simplemente un deseo. Uno no puede juzgar eso desde un punto de vista meramente teórico. En ese punto uno tiene que decir no. Yo traté de juzgarlos muy poco durante todo el film, traté de darles una oportunidad e incluso agregamos cosas durante la filmación para subrayar eso. Siempre traté de entenderlos. Si hubiera sabido de antemano quiénes son, qué son, qué les pasa, no habría podido estar alrededor de esos personajes durante dos años. Si sabía de antemano que estaban totalmente equivocados, y antes de hacer el film hubiera decidido sobre ellos, no habría valido la pena filmarlos. En *La carnada* traté de acompañarlos lo más posible, como si estos chicos hubiesen sido amigos de mi hijo o de mi hija, hasta el momento en que ellos cruzan una línea que yo tengo que negarme a cruzar, y esto es una cuestión que hasta te diría está fuera de la esfera de un juzgamiento moral; es totalmente normal que yo diga no frente a esos hechos.

Lo que sucede es que una lectura del film, o de la moral del film, puede estar subrayada por algunas escenas en la estación de policía y el discurso del policía.

Bueno, él la juzga porque está haciendo su trabajo.

Pero eso puede leerse como la voz de la moral del film.

Es el único que puede juzgarla con respecto a lo que ha hecho. Los padres de Nathalie no pueden hacerlo, están afuera de la situación, y él hace eso para obtener la confesión de Nathalie. Se puede ver al policía de dos formas. Uno puede interpretarlo como la voz de la moral, y —como alguien escribió acerca del film— si en una sociedad la policía se convierte en esa voz, eso significa que la democracia está en peligro, que la política educativa, social, familiar ha fracasado. Pero también se lo puede ver como un medio que el policía emplea para obtener la confesión, ¿cuál es la manera de hacerlo? Yo le pregunté al policía verdadero que se ocupó del caso, porque esto está basado en un hecho real, cómo había logrado obtener la confesión de los crímenes de una chica de dieciocho años, y él me dijo: “Gritándole”. Y yo le pregunté: “¿Como un padre?” Y él respondió: “No, simplemente gritándole, y eso inmediatamente hizo que admitiera lo que había hecho”. Así que en esa escena yo estaba usando datos de la realidad. Cuando él dice: “Esos son criminales sangrientos, horribles”, está jugando su juego para impresionar a la muchacha y hacerla confesar. Uno puede leer eso como algo totalmente cínico, como alguien que utiliza eso para obtener una confesión. Pero aparte de eso los jóvenes viven en un mundo donde no existe ningún tipo de juicio, la única persona que los juzga es la persona que los arresta, porque es su modo de confrontarlos con lo que han hecho. Y esto no es totalmente cierto tampoco. La otra persona que, antes que el policía, expresa algo desde un punto de vista moral en el film es Richard Berri, una de las víctimas del trío, y aquí otra vez aparece una ambigüedad. Se puede interpretar lo que les dice como un intento por salvar su vida, o bien que después de luchar por salvar su vida de repente ha encontrado algo que es muy verdadero. Yo le pedí a Berri que no me dijera nada, no quería saber si cuando su personaje decía eso estaba siendo sincero o no. Pensé que de ese modo sería más dramática, más emocionante esa ambigüedad. Pero yo no quiero juzgar a mis personajes. Pienso que en mis primeros films juzgaba más; por ejemplo, en *El juez y el asesino*. Por otro lado, me encanta tratar con personajes que están equivocados o que reaccionan de una manera que podemos sentir como incorrecta. Eso se ve en *Béatrice* y en *Capitán Conan*. Eso es algo que me enseñó Michael Powell: el placer y la riqueza de hacer films cuyo personaje principal en ocasiones actúa equivocadamente, y no bajar línea diciéndole al público cuándo está actuando bien o mal. Creo que es algo muy rico y emocionante trabajar eso.

Creo que en su obra se dan, a grandes rasgos, dos vertientes: la del Tavernier ocupado por estos personajes fuertes y por el problema moral, en un ambiente conflictivo de mucha violencia, y por otro lado, la de los climas intimistas de pequeñas historias sutiles entre personajes también un poco al margen. Pienso en el padre de *Un domingo en el campo*, en el saxofonista de *Alrededor de la medianoche*, en la relación padre-hija de *Daddy Nostalgie*. ¿Cómo se pasa de un Tavernier a otro?

Sí, siempre sentí la necesidad de hacer un film casi contra el film anterior, de cambiar, de explorar. Hubo un momento en el que me pusieron en el lugar de cineasta político, siempre ocupándome de temas sociales como el colonialismo, el sentido de la justicia, etc. Entonces, cuando filmé *Un domingo en el campo*, en el que no hay una sola palabra de política, traté de sorprender a aquellos que me ponían en ese casillero, del que trato de escapar. Cada tanto siento la necesidad de realizar films acerca de mis propias

raíces, películas como *Daddy Nostalgie*, *Un domingo en el campo*.

¿Esos son los films de los que está orgulloso?

Daddy Nostalgie, depende. Me gustan muchas cosas de él; es un film muy personal, no sé si logré algunas de las cosas que quería para el film en términos de cámara. Pero hace varios años que no lo reveo. Me encantó trabajar con Dirk Bogarde en su *rentrée*. Desde *Desesperación* de Fassbinder no filmaba nada y escribió cosas muy lindas y emocionantes sobre mí en su libro *Short Walks from House*. Fue un placer trabajar con Jane Birkin también. Pero igual me siento tan cercano a esta película como a *L627* o *Conan*. De cualquier manera estos films más intimistas también tratan de gente apasionada, que intenta cambiar algunas cosas en su entorno. Mi problema con *Daddy* es que estaba tratando con personajes que no trabajaban, que no estaban en actividad, y a mí me encanta trabajar con gente que hace cosas, que está en acción, jugando ajedrez, siendo un soldado o un policía, pintando o haciendo música, o inclusive haciendo cosas como las que hacen los chicos de *La carnada*. Gente en movimiento. El personaje de *Daddy*, en cambio, no podía trabajar, estaba retirado, enfermo, y yo empecé a sentir cierta impaciencia. Pero él estaba viviendo de los recuerdos de lo que había hecho antes. Y eso era algo muy difícil de adaptar en términos de imagen. Yo vengo de una provincia, Lyon, y en esos films de alguna manera exploro mi pasado, mis raíces, mi infancia. *Un domingo* es una película acerca de muchos recuerdos personales que yo tenía de mi infancia. Y fue un film hecho para mi padre. El es escritor pero había dejado de escribir y yo hice el film en cierto modo para mandarle un mensaje: que debía ponerse a crear de nuevo. Mensaje que recibí, porque después del film publicó un libro de poemas que le valió un premio de la Academia de Francia. Ambos somos de Lyon y había muchas cosas acerca de la forma provinciana de Lyon en el film sin decir una sola palabra de Lyon. Mis películas siempre tienen un tema oculto detrás del aparente. Alguien dijo que Lyon era la ciudad de los sentimientos escondidos y del amor fiel. Creo que de alguna manera eso se expresa en el film incluso en términos de actuación. Creo que una de mis grandes cualidades es la imaginación. Me puedo sentir cómodo yendo de un universo pequeño, como en este caso, a otro enorme, como en *Capitán Conan*. Y estoy muy orgulloso de que en esos films con temas grandes, todos los especialistas encuentren un enorme grado de verdad, de veracidad. Algunos historiadores me han dicho que *Que la fiesta comience* era muy verdadero en la cuestión histórica, así como algunos medievalistas señalaron que *Béatrice* era el mejor film que se había hecho sobre la Edad Media, no en términos de exterioridad, de reconstrucción histórica, sino en cuanto a los sentimientos metafísicos del pensamiento medieval. Actualmente, algunos jueces y abogados profesores de derecho utilizan *El juez y el asesino* como objeto de estudio en sus clases, trece años después de su realización es objeto de discusión en el tema. Los policías de la calle me han dicho que *L627* es el film más realista acerca de los problemas que se viven en las calles. Y hace poco un gran historiador de la Primera Guerra Mundial me dijo —y estoy me enorgullece y me avergüenza al mismo tiempo— que *Conan* era el mejor film acerca de esa guerra después de *La gran ilusión* de Renoir. Y él remarcó especialmente la atención a los niveles de lenguaje, de clase, los códigos de relación entre los personajes.

Esta es la segunda vez que se acerca a esa guerra que ya había abordado en *La vida y nada más*. ¿Por qué esta insistencia?

Siempre me sorprendió que se haya trabajado tan poco sobre un tema que es tan terrible, tan dramático, tan emocionante, tan rico, y es esta guerra que destruyó Francia. Pero es cierto que me muevo en dos vertientes. Es algo que me gusta de los directores que yo admiro. En Kurosawa, la posibilidad de pasar de películas como *Vivir a Los siete samurais*, de una adaptación de Shakespeare a *Dersu Uzala*. Es algo que me gusta en Ford, en Renoir, en Michael Powell. Alguien dijo que hay dos tipos de directores: los agricultores y los mineros. Los agricultores pueden sembrar vegetales, o frutas, o legumbres, pueden cambiar de objeto; los mineros, en cambio, van al fondo de la mina a extraer un solo mineral, hasta hallar la veta más profunda, más pura. Y eso es cierto, yo estoy del lado de los agricultores pero admiro mucho a los mineros. Bergman es un minero. Renoir es un agricultor. Y muy frecuentemente a esta gente se la juzga mal porque sus films son diferentes. Durante años Michael Powell fue mal juzgado porque sus films eran diferentes, porque pasaba del drama neorrealista a la fantasía más exacerbada. Cuando uno ve todos sus films, hay una continuidad, una comunidad de inteligencia y sensibilidad. No puedo entender cómo algunos críticos no podían ver las relaciones entre sus films. Lo mismo pasa con Kurosawa. En Francia fue despreciado durante años porque era versátil. Decían que no tenía estilo porque cambiaba de género. Lo que cambiaba era el estilo de los films, pero no el estilo de Kurosawa. Es el mismo en el primero de los films y en el último. Me sorprende que en Francia suceda esto, que personas inteligentes no lo noten, ni sepan qué es y cómo funciona la imaginación.

¿Por qué especialmente en Francia?

No lo entienden porque son cartesianos. Necesitan ponerlo todo en un nivel, en un solo compartimiento. Es una tendencia del mundo actual, la de poner a un artista en un solo nivel. Miles Davis siempre luchó contra eso. Y si uno mira la historia, los intelectuales, los creadores del siglo dieciocho, ¿qué eran, por ejemplo, Diderot, Rousseau, Voltaire? Eran filósofos, dramaturgos, satiristas, escribían poemas, eran gente política. Alguien como Víctor Hugo, ¿qué es? ¿Un político?, ¿novelista?, ¿poeta?, ¿alguien que hacía excelentes dibujos? Yo pienso que los problemas que tendría un periodista hoy en día para entrevistar a Víctor Hugo en televisión serían: ¿quién es usted?, ¿un novelista, un poeta, alguien que está luchando contra Napoleón III? Uno no lo puede poner en un único nivel.

Este es un problema del mundo actual: uno tiene que permanecer en un solo lugar, en un determinado rol. No, por qué. Esto es algo que los músicos de jazz han tratado de modificar; Duke Ellington lo hizo toda su vida. Miles Davis fue rechazado por estos puristas porque incorporaba músicos del rock o músicas étnicas. Como si no pudiera expresarse fuera de un determinado molde.

¿Este problema no lo ve reflejado en el actual cine americano, el mandato de no salir del molde, de la receta?

En el nuevo cine americano, sí. No en gente como Ford, Kazan o Walsh. Walsh podía ser brillante en un film de gánsters o en un western. Podían ser brillantes en todo tipo de películas y uno podía ver su personalidad detrás de ellas. Hoy veo muchos cineastas americanos, algunos de ellos brillantes, y no puedo descubrir qué tipo de persona está detrás de la cámara. Gente con talento como McTiernan, sus films están brillantemente hechos, pero él, ¿dónde está, quién es? ■

Entrevista: Alejandro Ricagno

El fin de la aventura

Martín (Hache), el último film de Adolfo Aristarain, fue objeto de un debate interno en la revista, del que participaron Flavia de la Fuente, Quintín, Gustavo Noriega (en calidad de defensor), Sergio Eisen y Silvia Schwarzböck. La siguiente nota trata de reflejar los aspectos del film que no satisficieron a los redactores participantes. No se buscó consensuar cinco posiciones diferentes eliminando los matices de cada una, sino desarrollar los ítems problemáticos que quedaron como resultado de la discusión. Les recordamos a los lectores que la película recibió una crítica elogiosa en el N^o 62, y que fue acompañada por un reportaje al director. Esto les permitirá poner más opiniones en diálogo y sumar más elementos de juicio. La idea de esta experiencia nueva dentro de la revista es que la crítica cinematográfica pueda dar un paso más allá de la mera fundamentación del gusto personal, y abrirse a la aventura del debate.

por Sergio Eisen y Silvia Schwarzböck

El decir y el hacer. A los personajes de *Martín (Hache)* les gusta dejarse llevar por el flujo de sus propias palabras. Son grandes discutidores, tienen respuestas para todo y da la sensación de que sienten un enorme placer al escucharse a sí mismos. La comunicación (o la incomunicación) entre ellos se sustenta en la supremacía de la palabra. Los gestos, los silencios y las vacilaciones no son los rasgos que distinguen al grupo. Todo debe decirse aunque esto se convierta en una manera sutil de no decir nada. El mundo de Alicia, Dante y Martín P. es un mundo que gira sobre sí mismo y que rechaza todo contacto con el afuera. En el centro de ese sistema solar se encuentra Dante como eje moral de la historia. El actúa como una especie de Pepito Grillo: es la voz de la conciencia del grupo y, al mismo tiempo, su juez y verdugo. Ese mundo cerrado y hermético se parece a la casa que alquilan en el sur de España: es el entorno ideal para que se desarrollen conflictos privados, como si se tratara del microcosmos que sirve de base a una comedia brillante de Hollywood. En ella Martín P., Dante y Alicia parecen suspendidos en un Olimpo dorado, escuchando el eco de sus voces mientras por debajo deambulan los esclavos, los mediocres y los

asalariados. La intencionalidad de ese escenario fastuoso pretende ser la contraria a la que expresa (en lugar de suscitarse los enredos, se desencadena una tragedia), pero su verdadera funcionalidad no es otra que la que demanda la frialdad general del film. El trío de *Martín (Hache)* se disocia de sus propios discursos a la hora de actuar: Dante se comporta como el estereotipo de un adolescente transgresor cuando interrumpe su actuación para darle al público un sermón de progresista autosuperado. Pero Dante en su vida diaria aparece como una persona cómoda y sin compromisos, semejante a la imagen que tiene de ese público al que en realidad no conoce. Alicia, extrovertida y verborrágica, esconde tras su palabrerío desacomplejado el miedo terrible a no ser más que una mujer común y corriente que, pasados los treinta, no tiene marido, hijos ni hogar, y tampoco goza del beneficio compensatorio de que los hombres la traten como a una igual. Martín P. dice estar tan preocupado por su hijo que se ve obligado a no vivir con él, porque, si lo hiciera, después no podría soportar que le pase algo. Como cualquier padre, sufriría a la par de él (o más). Por este temor es que no lo vio en los últimos

cinco años.

La película de Aristarain despliega de manera intencional este quiebre entre el discurso y la acción y se hace cargo de las dificultades de los personajes para integrar esos dos aspectos. Pero la narración en sí misma asimila las contradicciones de los personajes y se produce entonces una fuga o evasión del punto de vista del director. La película responde a priori a todas las críticas y planteos que pudiéramos hacerle excusándose en la vida de los propios personajes (como si el director —a la manera de un dios impiadoso— los hiciera libres solo para imputarlos). Tomemos el tema de la adicción: por un lado, el personaje de Dante es capaz de drogarse sin perder el control ni lastimarse. Por otro lado, Alicia no puede controlar su adicción y su vida tiene un desenlace trágico. A su vez, toda inferencia que pudiéramos hacer sobre los personajes aparece siempre enunciada de antemano por ellos mismos (Alicia dice de sí misma: “no soy fea, tengo el sí fácil y el orgasmo todavía más fácil. Soy apasionada, nada de celos, moderna, pragmática. En definitiva, una pelotuda”). En sus diálogos los personajes de *Martín (Hache)* se autodefinen o se definen entre sí,



Cecilia Roth en Martín (Hache)

dejándonos la sensación de que necesitan justificarse constantemente. Cada personaje explicita verbalmente el conflicto del otro asfixiándolo, anulando la posibilidad de que cada uno se construya desde sí y, en última instancia, de que sea construido por nosotros.

Si Dante aparece como un personaje íntegro y coherente, Martín P. lo baja de un hondazo cuando, por ejemplo, le plantea: ¿quién sos vos para decir cómo educar a H. si no tenés ni familia ni hijos? Las palabras de Martín P. se convierten en una especie de protección sobre el personaje de Dante.

Estos juegos de la narración hacen que la película se repliegue sobre sí misma. Los personajes pierden su misterio y se vuelven chatos y sin dimensión. La película dice de antemano lo que nosotros podríamos pensar de Dante. Así las contradicciones del personaje aparecen absorbidas por el propio discurso de la narración. Aunque cada personaje se encargue de explicitar qué clase de estereotipo es, eso no lo hace ni más lúcido ni menos estereotipado.

Hay en *Martín (Hache)* un plano que delata esta fuga del punto de vista del director y la necesidad de resguardar a sus personajes. La cámara recorre muy lentamente un cuerpo desnudo

mostrado de espalda, tendido sobre una cama. Al principio no sabemos su sexo, pero enseguida descubrimos que se trata de una mujer con aspecto andrógino. Al lado de ella, sentado en la cama, se ve a Dante fumando. ¿Cuál es la función de este plano tan subrayado? ¿Será para reafirmar que Dante es bisexual? Si así fuera, ¿qué necesidad habría de reafirmarlo? Tal vez este plano innecesario sea un guiño del director, que nos dice “hasta aquí llegué”, “hasta aquí puedo jugar”. También podría pensarse que esta imagen devela un dejo de vergüenza, como si necesitara disculpar a su personaje y reafirmarle su hombría poniéndolo al lado de una mujer que tampoco es el paradigma de la femineidad.

Martín (Hache) gira hacia adentro y sobre sí misma sin que exista ninguna posibilidad de cambio. Ni siquiera la muerte de Alicia es suficiente para romper el círculo. Después del entierro, Dante y Martín P. aparecen en el departamento escuchando jazz y tomando whiskies, como si no hubiera pasado nada. ¿Es una muestra más del bloqueo afectivo que sufren los personajes? ¿Es la negación del dolor el motivo que justifica esta escena horrible? La escena transmite la

sensación asfixiante de que este grupo no puede cambiar, no puede saltar el surco sobre el cual gira. Pero al mismo tiempo no nos permite sospechar (y no se trata de una cuestión de ambigüedad artística) que se trata de la mirada cínica del director sobre el narcisista mundo masculino. En todo caso, parece la recuperación irónica del punto de vista, como si finalmente se les diera la razón a aquellos personajes aristarainianos que afirmaban “las mujeres siempre traen problemas”.

Lo hawksiano al revés. La imposibilidad que plantea el guión para que Alicia se integre a este grupo de hombres hace pensar en una inversión de la clásica situación hawksiana. En las películas de Hawks una mujer irrumpe en un universo dominado por hombres —como sucede, por ejemplo, con el grupo de aviadores de *Solo los ángeles tienen alas*—, y a lo largo de la historia se va integrando hasta terminar siendo una más dentro de un mundo aparentemente cerrado y excluyente. En *Martín (Hache)*, en cambio, no hay cabida para Alicia. Es como si ella tuviera que morir para que el grupo de hombres pueda seguir existiendo. La amistad entre Dante y Martín P. parece reafirmarse y



consolidarse con la muerte de Alicia. El gesto noble —exclusivamente masculino— que se produce cuando Martín P. renuncia a dirigir la película de la que Dante ha sido excluido, coincide con este episodio. Y aquí aparece la mayor paradoja del film: para que el suicidio de Alicia tuviera el mismo status de nobleza que el gesto de Martín P., habría que interpretarlo como una forma de autocastigo que ella se impone por no poder encontrar un camino alternativo al que ofrece el mundo masculino. Es decir, dado que Alicia no tiene otro deseo que formar una familia con Martín P. (con lo cual, solo quiere entrar al grupo de los hombres para ocupar el rol tradicional de esposa y madre), debe morir para que no se pierda el sentido masculino de la vida como aventura. De este modo, ella estaría reconociendo que existe una lógica masculina a la cual la mujer es ajena y que su vida, al no tener otra meta que interferir en la de Martín P., carece de sentido porque él la rechaza. Dentro de esta lógica Alicia representa el fin de la aventura, el descenso a la realidad, el regreso a la cotidianidad; si se convirtiera en esposa y madre, rompería para siempre el hechizo de ese grupo suspendido en el limbo y lo transformaría en esa triste representación que hace Aristarain de la familia media porteña.

La familia de clase media. El trió cultivado y sin problemas económicos de la historia parece oponerse a la chatura de la familia porteña de clase media. En el departamento de la familia de H. en Buenos Aires no hay vestigios de cultura. No hay grandes bibliotecas, ni torres de CD como las que tiene Martín P. en su suntuoso y exquisito apartamento madrileño. La decoración porteña tiene un aire a mueble laqueado estilo André Kevin y el cuarto de H. y su nueva hermanita es rosado y cursi. La mirada despectiva que tiene Martín P. hacia esta familia se expresa en la relación (o no relación) con su hija mayor, una verdadera “Susanita” encantada con el rol de madre y ama de casa. Esta pintura burlona y despreciativa coincide con la mirada del propio Aristarain. La presencia de Rodrigo Fresán (un joven intelectual argentino) —que hace de esposo de “Susanita”— es un guiño cerrado que solo puede ser comprendido por gente más o menos informada. Esta broma pone en evidencia el menosprecio que tiñe este retrato burdo e irreal. La familia media argentina es mostrada como prisionera y cómplice de su propia condición (la madre de H. presenta a su familia como “clase media pauperizada”). Es la que agacha la cabeza por un triste salario, es la gente sin compromisos ideológicos ni aspiraciones artísticas (el nuevo padre de H. aparece como un pobre tipo, un médico de hospital, cuyo guardapolvo blanco contrasta —como un uniforme de asalariado— con la sofisticación del grupo de Martín P.). Cuando charlan en la mesa no tienen ni la sagacidad ni el brillo —por aparentes que sean— del clan que vive en España. Este estereotipo de familia prisionera y fracasada oculta un fracaso aun mayor.

El aburguesamiento de los personajes de Aristarain. Durante la discusión del film se sugirió como título para esta nota “El fin de la aventura”. Un personaje sale a la aventura cuando está dispuesto a correr riesgos, asumiendo la posibilidad de perderse. El típico aventurero, como sucedía con el señorito portugués de *La ley de la frontera*, deja a un lado la seguridad de su hogar (en este caso, del convento) y sale al mundo para respirar el aire de libertad y alegría que sopla a cada paso. En *Un lugar en el mundo* Dominici peleaba contra la realidad para construir la utopía a la que no había renunciado. A su manera, era también un aventurero. *Martín (Hache)* arranca y se despliega dentro del horizonte pesimista que

cerraba la historia de *La ley de la frontera*. Allí cada personaje regresaba a su condición social renunciando a hacer todo aquello que había proclamado al iniciarse la aventura. La sensación de inmovilidad y de imposibilidad de cambio recorre la película de principio a fin. Los espacios abiertos se cierran dentro de las paredes donde transcurre la acción y el tono alegre y ligero se torna grave y solemne. En *Martín (Hache)* el estado de felicidad y goce parecen estar anulados. Los personajes se han aburguesado, están cómodos en el lugar que ocupan y no parecen dispuestos a correr riesgos más allá de las palabras. Martín P. confunde la comodidad de Madrid con la necesidad afectiva de H. Lo que podría haber sido una historia de crecimiento al revés, donde el grupo adulto, y no el personaje central, experimenta una transformación, se convierte finalmente en un relato edificante donde se vuelve a ponderar la amistad entre hombres y los códigos masculinos. Aquí la seguridad del grupo es lo que prevalece ante todo y, aunque resulte duro, parecería que aun sin Alicia ni H. la película empieza y termina en el mismo punto, sin cambios dentro de esa estructura.

“Ya no hay historias para contar” —dice Martín P.— “ya se contaron todas”. Únicamente el grupo como una entelequia hermética y cerrada puede brindar un estado de seguridad tan falso como aparente. Fuera de él, de su protección suntuosa y complaciente, han desaparecido las utopías y solo han quedado las garras del capital desalmado. Los productores piensan únicamente en ganar dinero sin importarles las personas. La productora que encarga la película a Martín P. es una variante más de la Tulsaco, esa corporación despiadada y fagocitante que viene persiguiendo a los personajes de las películas de Aristarain. El de *Martín (Hache)* es un mundo sin sueños ni deseos. Si en el film pudiéramos reconocer una instancia desde la cual los personajes fueran mirados en su indolencia y narcisismo, diríamos que su vocación es denunciar el estado actual de la burguesía semiculta y la falta de proyectos de liberación para las nuevas generaciones. Pero ese potencial punto de vista queda anulado permanentemente por la indulgente autodefensa que cada personaje hace de sí mismo.

El control de las emociones. En *Martín (Hache)* cada personaje establece un vínculo diferente con la droga, que está relacionado



directamente con sus distintas personalidades. En este sentido, Dante —definido por Noriega como un “hedonista racional”— encarna a un personaje con un poder de autocontrol casi omnipotente. Dante puede drogarse con cualquier tipo de sustancia, ha consumido heroína, y exhibe su bisexualidad como el dominio absoluto de sus propias pulsiones sexuales. Este intento de control total de las pasiones (la apatía burguesa como condición para el hedonismo racional) se extiende a su relación con el grupo. El toma el lugar casi inamovible de eje moral y referente generacional de ese grupo. Es el que les recuerda a todos lo que alguna vez fueron y lo que quisieron ser. Y, acto seguido, lo contrasta con el presente autocomplaciente que supieron conseguir a costa de convertirse en lo que criticaban. Pero este personaje que desnuda la hipocresía de sus amigos y se muestra implacable a la hora de enfrentarlos con un espejo en el que no quieren mirarse, no tiene la densidad suficiente ni la oscuridad de rigor, como para que sus palabras hirientes puedan transmitir aunque sea un mínimo atisbo de angustia, de frustración, de tristeza (no por nada se olvida de la muerte de Alicia con la misma facilidad que el indolente Martín P.). El inconformismo y la irreverencia de Dante son el colmo de la impostación. Su agobiante

vitalismo —matizado con una rebeldía de encarnadura televisiva—, en oposición a su filosofía del autocontrol, encierra más que una paradoja —que podría hacerlo verosímil—, una contradicción que solo pone de relieve la falibilidad intrínseca de las entelequias del guión: ¿hasta dónde pueden controlarse las pasiones para poder gozar de ellas? ¿Cómo se hace para gozar controladamente, si el goce solo aparece como una forma de descontrol, como una posibilidad —casual y a veces remota— de escaparse de uno mismo, de salirse de los límites de la identidad? En el otro extremo, el personaje de Alicia llena el vacío de una soledad insoportable a través de una relación descontrolada con la droga. Su descontrol parece la antítesis de la racionalidad de Dante. Sin embargo, podemos ver en ella una compulsiva necesidad de mostrarse “espléndida” ante el grupo aunque todos saben que ella se encierra en la privacidad de los baños para acallar su angustia. La integración de Alicia al grupo está determinada por ciertas imposiciones: tiene que verse bien o, lo que es más terrible, tiene que ser incondicionalmente accesible, para poder ser rechazada, y así confirmar la lógica masculina de que una mujer solo es deseada cuando no se entrega por completo. En su relación de pareja con Martín P., Alicia sacrifica su deseo más profundo de ser madre y tener una familia. Probablemente su quiebre, representado por el suicidio, se produce cuando descubre que es imposible dominar la angustia. Solo a través del control de sus emociones y deseos Alicia podría seguir siendo parte del grupo. Pero ella no es Dante ni Martín P. En la escena final, H. deja grabado en un video un mensaje de despedida para su padre, quizá porque ese es el único modo de ser escuchado sin interrupciones, quizá porque, como él mismo dice, el lenguaje de la cámara es el que su padre mejor puede comprender. Estas respuestas están contenidas en la misma película. Pero esta distancia entre la persona y una imagen grabada es de alguna manera la distancia afectiva que el mismo Aristarain interpone entre nosotros y la historia. En una escena Dante lleva puesto un gorro con el lema “NO FEAR” (no temer). Esta consigna expone como un letrado luminoso su filosofía, pero también oculta el secreto que esconde la película detrás de madejas de discursos y palabras. Ese “NO FEAR” quizá revela que es precisamente el miedo aquello que *Martín (Hache)* como



película está ocultando. Al otro lado del control sobre los deseos, los afectos y las emociones se esconde el miedo terrible al riesgo y al descontrol. Desamparado frente a la ausencia de reglas como las que provee el cine de género, o cansado de ellas, Aristarain aborda una película que trata sobre las relaciones humanas intentando que nada escape a su estricto control. La película fue filmada desde todos los ángulos posibles mientras los actores seguían al pie de la letra cada palabra marcada en el guión. Este miedo al desborde o a que sus personajes pudieran provocar rechazo se traduce en una película que puede resultar fría y distante porque cae en la misma trampa que sus personajes: creen que puede existir el hedonismo racional. El control de las emociones no puede provocar un resultado emotivo. Douglas Sirk hacía un juego de palabras entre “mover” (motion) y “conmover” (emotion). El film de Aristarain produce la sensación contraria, como si su propia rigidez le impidiera llegar a la emoción. *Martín (Hache)* es una película difícil de aprehender: a cada una de nuestras dudas ella les devuelve una doble respuesta, un doble signo que la hace resbaladiza y ambigua, como si ya contuviera a priori su propia autodefensa. A toda obra de arte le hace falta un enigma que no lo pueda resolver ella misma. ■

Un cine que conmueva

Durante el último Festival de Toulouse, nuestros cronistas se encontraron con Jorge Fons (nacido en 1939), el director de El callejón de los milagros. En esta larga charla, el cineasta habla de su carrera, de sus ideas sobre el cine y de la historia y las prácticas del cine mexicano. Tipo interesante el Fons.



Contáanos tu carrera brevemente.

Yo pertenezco a la primera generación de la escuela del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) que se inaugura en 1963. Fue nuestra primera escuela de cine, ahora tenemos dos, esa y el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) que surge en los 70. La escuela surge como una necesidad de hacer un cambio en la vida cinematográfica de México, porque la industria, que en ese entonces estaba en una de sus tantas crisis, tenía las puertas cerradas. Es decir, no había manera de participar en el cine mexicano, porque los que estaban ahí adentro habían cerrado los sindicatos y solo ellos podían hacer cine. Sin embargo, había muchos cineastas y muchos cinéfilos alrededor del cine en México y no podían participar de ninguna manera. La escuela de cine fue un evento importante y, en 1965, se produce otro evento importante que fue el primer concurso experimental de cine, paradójicamente organizado por el mismo sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica; con esto se logró que participaran muchas personas que querían hacer cine y no sabían cómo, principalmente directores de teatro. Hasta intervinieron en ese concurso, de manera experimental, directores de la industria misma. Yo participé como asistente de dirección en dos historias, con dos directores de teatro, porque yo provenía del teatro. Después, en el 67, a uno de esos directores de teatro, Juan Ibáñez, le dieron una oportunidad de hacer una película de corte profesional, con todas las de la ley, que se llamó *Los caifanes*, y yo fui su asistente. *Los caifanes*, con guión de Carlos Fuentes, fue un éxito y marcó un cambio en el cine y una esperanza para el ingreso de nuevos directores, nuevas temáticas y sobre todo también para nuevas compañías productoras que pudieran incursionar con éxito. Entonces ideamos hacer películas de tres historias, de esa manera entrábamos de a tres.

Ahí está *Fe, esperanza y caridad*.

Antes de esa hubo una película que se llamó *Trampas de amor*, en donde yo participé con un episodio que se llamó *La sorpresa*. Esa fue la primera experiencia. Le fue muy bien a la película, mi corto ganó dos diosas de plata.

¿Qué es eso?

Como los Arieles se suspendieron durante quince años, quedaron como premio principal las diosas de plata, que son otorgadas por PECIME, Periodistas Cinematográficos de México. Mi peliuita ganó el premio por guión y por dirección y también ganó por dos actores. Ante esa respuesta, al año siguiente, la compañía cinematográfica Marte me propuso hacer una comedia que se llamó *El quelite*. El quelite es una hierba que crece en el campo y es un alimento de todo el mundo. Resultó una película simpática y punto, en donde tuve oportunidad de trabajar con actores de la

muy vieja guardia, cómicos de la Carpa, de la tradicional Carpa, y a su vez con un grupo de actores universitarios. Y fue un híbrido interesante para mí, en donde utilicé elementos de la técnica, cómo movernos en el set y hacer un aprendizaje en la práctica real. Eso fue en 1969. Para entonces entra el régimen de Luis Echeverría y mete en el cine a su hermano Rodolfo, quien le va a dar un gran impulso al cine, lo primero que hace es invitar a amigos suyos inversionistas para que creen nuevas compañías productoras. En efecto, surgen Cinematográfica Marco Polo, Cinematográfica Escorpión y Alfa Centauri. Hicimos una película con Cinematográfica Marco Polo, debuta la compañía productora y debutamos Juan Manuel Torres (que había estudiado cine en Polonia), Gonzalo Martínez (que había estudiado en Moscú) y yo (que había estudiado en el CUEC) con una película que se llamó *Tú, yo, nosotros*. Con ellos al año siguiente hicimos *Los cachorros*. Esa compañía hizo debutar también a mucha gente, a Sergio Olhovich, Jaime Humberto Hermosillo, y participó en muchos proyectos, inclusive en *El santo oficio* de Arturo Ripstein en el 75. Después hice una coproducción con Estados Unidos, un poco emergente, porque era una película que había iniciado y levantado Charo Leiter, un director que también había debutado acá con una extraordinaria película que se llamó *Las puertas del paraíso*. Y terminé ese film que se llamó *Joy*; es una película con la cual no pasó nada, ni allá ni en México. Lo único que me quedó fue ver el estilo de producción de ellos: para hacer lo mismo que nosotros utilizaban cinco veces más gente, cinco veces más equipo y veinte veces más dinero. Eso fue en el 71-72; en el 73, con otra de las compañías, Escorpión, hice *Fe, esperanza y caridad*, también de tres historias. Ahí también debuta Alberto Bohorquez. Otro cuento es de Luis Alcoriza y el tercero es el mío, *Caridad*. En el 74 hice un documental que se llamó *Laeta*. En el 76 viene *Los albañiles* con Marco Polo. A esa le fue muy bien, y en Berlín le dieron el Oso de Plata.

Bueno, hasta ahí llega el período de Echeverría, y comienza el de López Portillo, que también haciéndose eco del anterior pone a su hermana. A diferencia de Rodolfo Echeverría, lo primero que hace Margarita con nosotros es provocar un gran pleito. Entonces todos los que habíamos alcanzado una cierta regularidad para trabajar nos vimos suspendidos, en todo ese sexenio no trabajamos. El cine nacional se abatió y empezaron a invitar a directores de afuera: Saura fue a México a hacer *Antonieta*, vino Bondarchuk a hacer *Campanas rojas*, se invitó a Fellini a dirigir películas, pero afortunadamente dijo que no; se incendió la cinemateca con todo el caudal de negativos mexicanos... fue terrible ese sexenio. Yo me fui a Vietnam en el 79 para hacer un documental; había mucha agresión en ese momento en contra de Vietnam, por haber ganado la guerra, por muchas cosas, entonces fuimos a ver qué estaba pasando allá. Hicimos un documental

que se llamó *Así es Vietnam*, este título tan determinante no se lo pusimos nosotros, nosotros queríamos que se llamara *Vietnam hoy*, pero bueno ellos le pusieron ese título. La película se estrenó un jueves en México y el siguiente jueves fuimos a su estreno en Hanoi.

Después, en el 81, estuvimos en la India para hacer un documental con la señora Indira Gandhi, para televisión. Se llamó *Indira* y se exhibió en la televisión de México y de la India. Y bueno, para ese entonces me dediqué a hacer telenovelas, porque en esos seis años ya me habían limpiado, nadie me llamaba, otros compañeros hacían comerciales. Fue hasta el 89 cuando hicimos *Rojo amanecer*. Al principio sonaba como un proyecto prácticamente imposible de realizar, porque el tema del 68 no se podía tocar. Se habían hecho dos trabajos, y habían sido un poquito furtivos, incógnitos, uno auspiciado por la misma escuela del CUEC, otro un poco a escondidas, y fueron trabajos que se pasaron poco, en cineclubes, en lugares así. Pero hasta *Rojo amanecer* no se había intentado acercarse al hecho del 68.

¿En México existe algún tipo de censura de los proyectos?

En México existía la tradición de que todos los proyectos en guión tenían que ser mandados a lo que se llamaba supervisión. Cuando te lo regresaban, volvía con una cosa que se llamaba *dictamen*. Ese dictamen generalmente venía con ciertas recomendaciones, de manera muy gentil te decían que tal escena con un desnudo la trataras con sumo cuidado y buen gusto, etc. Que esas malas palabras del momento tal, mejor las omitieras porque no enriquecían para nada tu bello trabajo. Pero sobre todo, debemos decir que ya había una especie de autocensura trabajando en todo el mundo. Entonces todos sabíamos más o menos que esas eran las reglas del juego y que había que ser un poco inteligente para poder decir las cosas y salirte con la tuya. Bonilla, el actor principal, iba a ser el productor, y dijo "vamos a hacer *Rojo amanecer*". Entonces empezamos a instrumentar todo para hacerla en secreto; con el reparto no había problemas, nadie cobró por su trabajo, no teníamos productor oficial, por lo tanto íbamos a aportar nuestro trabajo y 45 mil pesos que tenía guardados Bonilla y que, bueno, a la primera semana se acabaron. Eso fue muy grave para nosotros. Entonces llega Valentín Trujillo y ve que se han gastado 45 mil pesos (unos quince mil dólares sin contar lo que costaba nuestro trabajo), que ya se ha hecho un tercio del trabajo, que lo hicimos en tres semanas, que está María Rojo... En fin, Valentín vio que todo eso no costaba nada y que podía pasar algo interesante con ello, y entró. Claro, eso nos costó que todos nosotros quedáramos desamparados, prácticamente no recibimos nada por nuestra participación, ni de sueldo ni de nada, pero esa era otra cuestión, la intervención suya nos permitió terminar la película. También la editamos en su oficina, porque él tenía moviola. Y se pudo mantener el secreto hasta tener la película terminada. Entonces él se la jugó, fue y la presentó para que aprobaran su exhibición. No dijeron que no, porque nunca te dicen que no, te dicen que está en estudio. Empezaron a pasar los meses, y cuando ibas y reclamabas te decían que bueno, que el asunto no era fácil, que era delicado y que había que esperar. Pasó el tiempo y hubiera pasado la eternidad, pero una vez hubo una asamblea de la Sociedad General de Escritores de México, y al terminar se pidió el apoyo de todos los escritores para que pasara algo con esta película. Ya para entonces la prensa había empezado a hacer un poco de ruido, y por unanimidad todos los escritores dieron el apoyo y la exigencia de que dijeran si pasaban o no la película. Y la prensa, que estaba siguiendo la asamblea, al día siguiente hizo escándalo y eso disparó el hecho de que la aprobaran. Finalmente la película salió. Y la vio todo México. Ganó los once arieles, ganó San Sebastián...

Todo eso que es tan maravilloso, ese fuera de campo, lo de la matanza, lo de la plaza, ¿lo pensaron así por una cuestión estética o por la cuestión de la censura?

Hay una idea económica también, para que la hagas con cinco pesos, porque si convocas a hacerlo en la plaza, que es ahí abajo, en primer lugar te exige plata y que sea un proyecto que tenga mínimamente la garantía de que va a tener luz verde con las autoridades.

Tenían que contar con los tanques del ejército...

Y nosotros la verdad no teníamos nada, solo el departamento ese de Tlatelolco. Fue escandalosa la cifra de dinero que dejó la película. Pero a nosotros, nada. No lo digo solamente por mí, lo

digo por los actores, que participaron igual, con el mismo entusiasmo y con la ilusión de tener un centavo pasado mañana si la película iba bien. Acá la estamos viendo en cassette porque ni siquiera tenemos acceso a que el productor nos la preste para eventos como este festival.

¿Por qué?

Porque es un productor muy divorciado de nosotros. Es un productor que nunca nos apreció, ni antes ni durante ni después del rodaje. Muy por el contrario, es como del viejo cine, nosotros somos un poco adversarios suyos. No es la primera vez... Ya me la pidieron para Amnistía Internacional, para el Festival de Derechos Humanos... les mandé los cassettes allá porque ya les expliqué que es imposible con Valentín Trujillo.

¿Ganó en San Sebastián y no se exhibió en España?

Porque el señor hace películas para México y para los indocumentados del sur de los Estados Unidos, ese es su mundo. El se mueve bien, por ejemplo, en Los Angeles, pero no como para vender al mercado norteamericano de habla inglesa. No se ha exhibido en ninguna parte. La película no se pasó nada más que en México. Se pasó en San Sebastián porque la fueron a ver, la invitaron, por eso ganó... sino ni ahí se hubiera visto.

¿Cómo llegás finalmente a *El callejón de los milagros*?

Una vez Paz Alicia Garcíadiego me dijo: "Oye, ¿has leído a Naguib Mahfuz, el Nobel?" Yo leí una novela que me mató, verdaderamente es apasionante. Me quedé con una espinita. Quién iba a decir que don Alfredo, el papá de Arturo Ripstein, que había comprado dos historias de Mahfuz, *Principio y fin* y *El callejón de los milagros*, me iba a llamar para ofrecérmela. La novela es fabulosa, desde que la leí me gustó, pensé que se podía hacer una película. Lo que sucedió fue que la traslación al cine resultó muy difícil. Toda la vida intentábamos Leñero y yo hacer un guión progresivo como la novela misma, que empieza una mañana con esos jovencitos y la novia, y todo se va dando de manera lineal, consecutiva. Llegamos como a la mitad con cien páginas. Recién a la mitad. Eso era muy malo. Pero lo peor era que el nivel de emoción no subía.

¿Y cuántas páginas se suponía que debía tener un guión?

Terminó como en 120 la totalidad. Íbamos como en cien y no llegábamos a la mitad, entonces borrábamos todo eso, intentábamos nuevamente y quitábamos ocho páginas, diez, y no pasaba nada. Llegó un momento en que dijimos "vamos a intentar esa idea que una vez manejamos pero que nos pareció descabellada, la de ir dividiendo por cuentos. Hagamos el último intento, si no, nos despedimos igual". Y allí finalmente empezamos a ver una lucecita que era factible adaptar. Si tú te fijas parecería que crece el tiempo, crecen los minutos, si tú haces esta opción de la subdivisión por cuentos. Este tipo de estructura fue lo que nos dio la solución del guión. Si te fijas bien, es contradictorio el hecho de que este sistema te quite minutos...

¿Cuánto dura cada historia?

La primera es más corta, la de Almita es la que dura más. La de Susanita es la más corta.

¿Cómo elegiste a los protagonistas?

Había otro problema, yo quería que fueran muy jóvenes los dos. Siempre pensé que ser de muy corta edad les daría más credibilidad, más posibilidad de conmovir. Pero tampoco se puede ser tan niño, porque no encuentras actores niños ya desarrollados. Es otra cosa. Alma tiene otra cosa que me gustaba a mí, que es ese aire un poco popular, de niña popular que aspira a no serlo. Como decimos allá, bastante naca. Naco es aquel que se cree más de lo que es o que aspira a otras cosas para salir de su medio. Vimos a muchas niñas y, desde que llegó, ella realmente demostró que quería que pasara... Siempre tuvo ese mismo entusiasmo y esa dedicación, entró reconociendo que la película estaba llena de excelentes actores. Todo el reparto eran excelentes actores, con mucha experiencia, y ahí la novel era ella.

¿Cómo es esto de adaptar novelas egipcias a la realidad mexicana?

Para empezar, yo pienso que quien me empujó fue Paz Alicia, que adaptó *Principio y fin*. Después pienso que don Alfredo la

completó y dijo "no, yo no voy a ir hasta El Cairo por una sola novela". Entonces él se trajo tres. La otra la quiere hacer con Luis Carlos Carrera y se llama *Un señor muy respetable*. Creo que a Paz Alicia le resultó fácil y atractiva la adaptación, porque ella fue una enamorada de esa novela, *Principio y fin*, luego te lo platico del trabajo que a nosotros nos costó la adaptación de *El callejón* y es el propio Leñero quien ha adaptado con Carrera *Un señor muy respetable*. Inclusive la ley, a mí no me gusta mucho, ni la historia ni el guión. Ahora, en cuanto al medio en donde se llevan a cabo las acciones, es bastante afín al mexicano. Es la historia de un burócrata, un pequeño hombre de esos muy obedientes y muy poca cosa, que tiene su pequeña oficina pública y también su pequeña vida muy solitaria. De eso trata *Un señor muy respetable*, y de eso estamos llenos nosotros. Yo pienso que existe esa semejanza de país del Tercer Mundo, problemas semejantes, contradicciones, ambos pueblos hemos sido colonizados, también somos pueblos de cultura milenaria, también hemos sufrido un desplazamiento para ganar el pan; hay un montón de similitudes, aun cuando la religión nos marque una diferencia rotunda.

Políticamente, el régimen es más o menos parecido. ¿Vos estuviste en El Cairo alguna vez?

No, fijate que nos invitó el señor Mahfuz, que cumplió años el 6 de diciembre, pero yo para entonces ya me había comprometido desde mucho antes con La Habana porque iba a ser jurado del festival y no pude ir. Don Alfredo, el papa de Arturo, fue con su mujer. Fueron y compartieron ahí un pastel con Naguib, trajeron fotos, me regalaron algunas fotos de allá. Don Naguib está feliz con lo que ha pasado con la película. No es porque necesite ningún éxito, él es una celebridad en El Cairo, ni dinero, porque él también ha ganado mucho por las traducciones, sus obras se han traducido a más de diez idiomas.

Lo curioso de la adaptación es que sea tan mexicana, porque también podía haber sido algo más neutro.

En la novela hay sugerencias como para que te inclines a cosas un poco orientales, pero queríamos buscar equivalencias y despojar al guión de todo colorido árabe. La novela es muy bella, hay una parte encantadora donde se muestra cómo preparan a la prostituta, a la niña a la que van a hacer prostituta, y te da muchas ganas de sacar algo de eso. Nosotros no teníamos ni tiempo, la extensión de la película no te daba tiempo y te iba a meter un poco en el perfume oriental, había que despojarla de todo eso. Y además modificamos el tono. La novela *El callejón de los milagros* no tiene humor. El humor es totalmente mexicano.

El que la hizo sin humor fue Ripstein.

En cambio, una de las características nuestras es la picaresca, la picaresca española que llega y se transforma en una picaresca de doble sentido, escondida. De eso tratamos de imbuir el tono de la película.

El manejo del lenguaje popular mexicano es algo que se nota en todas tus películas; en *Los albañiles*, por ejemplo, es muy particular eso. ¿De dónde te viene esto?

De un conocimiento, de haber vivido mucho en un medio que lleva casi a niveles de arte el lunfardo mexicano...

¿Cómo se llama el lunfardo mexicano?

Caló. Inclusive hice un guión en colaboración con dos escritores y un poeta que se llamó *El hombre mono*, en donde hacíamos todo un tratado de este lenguaje mexicano con la figura de Tarzán: Tarzán iba a dar en una cascada en la selva por un túnel, venía un bombazo, se cerraba el túnel, caminaba, caminaba, y daba en el cerro de la estrella del Distrito Federal. Así empezaba la película. La idea es qué pasa con una figura como Tarzán en un medio como el mexicano. En primer lugar tiene que ir a la cárcel, después al manicomio y después a los barrios bajos. Ahí él iba a aprender no español sino caló. A la vez los mexicanos iban a aprender voces como bala o de esa naturaleza. Ahí hacemos todo un tratado de lo que ha sido el caló a lo largo de los años, con esa película, que nunca se hizo desgraciadamente. Ahora la quiere hacer Retes.

Vos sos un especialista.

Pues yo más bien quería ser otra cosa, pero lo conozco, me apasiona.

El tipo de lenguaje que se habla ya no es un lunfardo que la gente conoce sino que está un poco más allá, más sofisticado.

Se codifica más todavía.

¿En México cualquiera lo entiende?

Sí. Las mujeres un poco menos, porque es un lenguaje principalmente masculino. Por ejemplo, todavía esto hace que tú participes en una reunión y, aunque haya dos parejas, de repente los hombres dicen dos cositas que están en código y que ellas no van a entender.

En una de las películas se usa la palabra "rati", de la policía o del ejército.

Tira. La tira es la policía. Cuando dices rati es la sofisticación de la sofisticación.

En el cine se utilizan palabras que son más de uso común, que todo el mundo conoce.

En la primera película que hice, *La sorpresa*, también hay mucho, mucho lunfardo, para empezar transcurre en el mundo popular. También hay en *El quelite* y en *Los albañiles*, aunque ahí aparece un poco el lenguaje de esa clase muy pauperizada, muy desesperada, muy desesperanzada.

No es el mismo lenguaje.

Ahí va más directo al insulto y a la grosería. En cambio aquí es la alegría del caló. Por otro lado, las réplicas están llenas de carácter homosexual...

¿Son comunes estas alusiones homosexuales permanentes en la picaresca?

El caló tiene esa relación con la homosexualidad. Es decir, yo voy a decirte cosas a ti que te van a mostrar que estás dominado sexualmente por mí. Y tú vas a dar respuestas en las que vas a demostrar todo lo contrario. Luego viene también como una sofisticación lateral: el hecho de que asumiendo homosexualidad uno, se entrega al otro y este se entrega más aun. Es una mezcla rara. Es producto del machismo también, de un machismo tan declarado, tan preponderante, que provienen del lenguaje. Por eso una mujer no puede participar del caló, porque una mujer no aspira a dominar en la sexualidad. Y se trata de dominación.

Este es un lenguaje de la ciudad de México, bien urbano.

Y también de ciudad de frontera. Por ejemplo, Quintán, tú lo conoces. Quintán es uno de nuestros grandes cómicos del cine y del teatro. El tiene un caló que más que perseguir el torneo sexual busca la gracia, entonces se trata de cambiar nombres por cambiar nombres, decir el carnal en vez de mi compañero.

Eso se ve en las películas de chicanos.

El carnal es mi solidario, amigo.

¿Eso se usa en ciudad de México?

No tanto, ya es viejo.

El órale...

Empieza con vamos a hacer esto ahora mismo, de ahora mismo, ora, ora, órale.

¿Desde cuándo se usa esa palabra?

Desde hace mucho. Los niños la usan mucho, vamos a jugar a esto, ¡órale!, ¡jándale!...

De alguna manera este lenguaje reivindica una condición social.

De ahí sigues a mano en lugar de hermano, y del mano, manito. Orale, manito... eso acompañado con el tonito.

Cambiando de tema, te queríamos preguntar sobre los actores. Vimos tres películas tuyas, las tres que se dan acá en Toulouse, y hay un trabajo con los actores que es muy notable. Unas actuaciones extraordinarias en todas las películas, ¿de dónde te viene ese dominio?

Antes de hacer cine trabajé en teatro, estudié e hice teatro. Es más, yo siempre, desde que entré al cine, me juré que el teatro no lo abandonaré nunca, y no fue cierto, pasó un año, pasó otro, y ya llevo treinta años de no haber montado una obra de teatro.

Sobre todo en *Los albañiles* y en *El callejón de los milagros* hay cierta descripción costumbrista que es muy peligrosa, ¿cuál es tu idea respecto de este tipo de temas?

Yo parto de la idea de la claridad. En México tenemos desde la alta cultura hasta la total ignorancia analfabeta, hay grandes conglomerados de población totalmente abandonados; tenemos indígenas no hispanos que no hablan el español y los bilingües, que afortunadamente son la mayoría, y luego aquellos que ni siquiera tienen otra lengua más que la española de manera muy incipiente, muy primitiva. A mí me parece que no hay que dejarlos fuera de la jugada. Entonces yo pido particularmente claridad, que sea algo que entienda todo el mundo. A mí *Los albañiles* es una película que me gusta, porque si tú te fijas, su estructura es infinitamente compleja pero, a pesar de esa complejidad, acaba siendo una película que se entiende con cierta claridad. Por ese prurito de no dejar afuera a mucha gente en México que necesita participar culturalmente, siempre trato de ser claro, pero eso no implica ser paternalista ni redundante ni facilón. Entonces trato de encontrar ese justo medio.

Tengo la impresión de que hay una tradición bastante emparentada con la televisión. Los actores vienen de la televisión...

Es difícil que alguien resuelva su vida económica con el cine, en el cine tú participas y te pagan muy poco. Porque tú vas a dirigir una película hoy, pero quién sabe cuándo haces la próxima, no le puedes dar continuidad económica a tu vida con el cine. Entonces tanto los actores como los guionistas, los directores, los técnicos, siempre tienen una alternativa para ganar la plata de manera consistente y sistemática. Entonces los directores hacen comerciales, telenovelas, con una telenovela te becas tres, cuatro años. ¿Por qué?, porque te da una continuidad de ocho meses encerrado, bien pagado, y en ocho meses tú sales, y dices ya aprovisioné el 96, el 97 y el 98.

Además en esos ocho meses no gastaste nada de plata.

Eso es lo que iba a decir. Es cierto, porque entras a las siete de la mañana y sales a las nueve, y luego a dormir. Al día siguiente lo mismo, al día siguiente lo mismo... Cuando haces una película la haces en un mes, mes y medio, nuestras películas son de cuatro semanas, seis semanas como máximo. Aquí son ocho meses de ganar dinero y de no gastar. Cuando terminas, terminas con tu bolsa llena. Lo mismo pasa con un comercial. Para un comercial te gastas un día y te da para tres meses. El actor hace comerciales, o hace teatro, o hace doblaje de películas o de series de televisión, hace mil actividades, todas con la esperanza de hacer cine algún día aunque pierda dinero, aunque no gane dinero. Para nosotros eso significa el cine, no significa el dinero, significa el gusto personal, la pasión, la vocación, la razón por la que hago todo lo demás.

¿No hay ciertos vicios que tienen los actores al trabajar tanto en telenovelas cuando llegan a una película?

Son riesgos. Si haces televisión, corres el riesgo de acartonarte, de meterte en vicios, de dar soluciones fáciles. Además, como la televisión trabaja con apuntador, luego inclusive agarras el modito del que te está apuntando las cosas.

¿Cómo se evita eso?

Haciendo un proceso de despojamiento, con algunos ejercicios, y platicando honestamente, vamos a tratar de olvidarnos de eso. Yo prefiero un error con inocencia que un acierto con impostura. Por ejemplo, en *Rajo amanecer* hay veces que no oyes porque nuestras condiciones de sonido eran pésimas, porque ya no nos podíamos acercar más, porque estábamos en un lugarcito así; pero yo prefiero eso al doblaje. En el doblaje, cuando te estás viendo en frío, te despojas de aquel nerviosismo original, de aquel riesgo profundo original. Si doblas ya no sabes cuál fue buena, cuál fue mala. Yo prefiero el riesgo original. A mí no me importa que te equivoques, que lo digas chueco, pero dilo con el alma. Entonces por ahí empezamos a hacer ciertos ejercicios de trabajo para despojarnos, ellos, yo y todos, de clichés, de formas preestablecidas, de vicios adquiridos. Llega un momento en que haces los vicios tuyos y llega un momento en que no los reconoces. Soy el actor más natural del mundo, yo persigo siempre la naturalidad y resulta que ya hasta en la explicación que das eres

falso, ¿me entiendes? Lo que no está bien en el guión ya no lo arreglas en el rodaje y lo que no está bien en el rodaje ya no lo arreglas en la edición. Eso creo yo. Por experiencia, tú tienes que ser muy cruel durante el rodaje, hay momentos en que todo el mundo ya está cansado, la actriz está llorando porque la pestaña le lastima y porque el día ha sido muy duro, entonces tú tienes a condolerte; si te condues, mañana la actriz ya se olvidó de su cansancio, la pestaña ya no le duele, pero entonces tú estás solos en el mundo y ya no hay manera de componer nada. Entonces ahí sí hay que ser implacable y perseguir lo que tú quieres hasta donde seas capaz.

No mucha gente habla en estos términos en el cine, ¿eso vos lo percibís?

Yo diría que es de lo único de lo que podemos hablar, porque son las cosas más ciertas que reconocemos. Y si no hablamos de eso, no podemos dar el siguiente paso de veras. Pensando en eso, en que yo vivo con mis errores y con mis aciertos, es posible que cometa un error menos en la siguiente película, quizás uno menos. Porque al fin y al cabo de eso se trata, de ser menos peores. La vida y el arte, ¿no? Yo digo que el arte es lo mejor que tenemos, porque es lo que verdaderamente nos ayuda a alcanzar algún día una buena razón de vivir, una buena manera de vivir, y yo no he encontrado una cosa mejor que el arte, cómo comunica a los hombres, cómo enseña a los hombres y cómo alivia su dolor o les facilita la vida y facilita la comunicación entre ellos. Lo triste es que el arte es elitista y que solamente lo pueden desarrollar algunas personas, eso nos aleja más de una sociedad artística. Lo ideal sería llevar el arte a la vida diaria, a la vida social, pero el arte todavía sigue enmarcado en un lienzo, en una pantalla, en un escenario. Si no nos destruimos pronto, algún día aspiraremos a una sociedad artística en donde el arte lo llevemos a nuestras relaciones y a todos los pequeños y grandes movimientos de nuestro cuerpo y de nuestra alma.

En este contexto, ¿dónde pondrías el tema de la honestidad estética en el cine?

Yo lo pondría en la honesta búsqueda de ello, en el ir aprendiendo de la propia obra y en el ir buscando más en ti mismo y en la pureza del arte, en profundizar en él, en profundizar en ti, en profundizar en la vida.

Siendo el cine un arte tan industrial y tan lleno de presiones económicas, en la cotidianidad de una película, ¿cómo aparecen las tentaciones?

Por lo que he visto, muchos lo buscan en un rigor, en un acto poético en el cine. Pero yo me he fijado que cuando tú incides en un acto poético directo para el cine, casi siempre se crea un pleonismo. Porque el cine ya es poesía. Cuando veo que alguien busca el momento poético o el tema poético, casi siempre se pelea con el resultado del film en general, porque el film ya lo es en sí. Nosotros hemos padecido en Latinoamérica el querer buscar el realismo mágico. Yo digo que eso es pegarnos contra la pared, porque el cine es realismo mágico en sí. En Herzog, un alemán, hay imágenes que son más latinoamericanas que muchas que a veces nosotros buscamos dentro de la selva de nuestros países. El lo logra: de repente te pone una imagen de la arboladura de una carabela, o la idea de pasar un barco de un mar a otro por una montaña. Eso es realismo mágico ya desde la idea, y nosotros a veces nos damos de topes o nos metemos en laberintos intrincados a fin de buscar lo que no debemos buscar, porque está allí. Creo que debemos ser sinceros y honestos, y confrontarnos con los demás. Aunque estés chueco, debes permitir que te vean tal como eres, pues tu chuecura puede ayudar en algo a los demás. Siento que nuestra responsabilidad es decir "bueno, yo soy chueco pero no quiero que todos lo sean. Yo soy chueco por estas razones, pero también vamos a acabar con las razones que hacen chueca a la gente, para que no haya otros como yo".

A partir de esto hay una cierta estética tuya que uno diría que es clásica y realista. Hablando de la manera de filmar, ¿cómo dirías que son tus películas?

Diría que yo tiendo a lo popular. En México lo que predomina es un país pobre, con una historia difícil, de coloniaje y de servidumbre, con una vecindad muy adversa. Y bueno, la mayoría de mi país siempre ha estado muy cerca del dolor, pero

también muy llena de sueños. Entonces cómo compartir un poco de menos dolor y un poco de mejores sueños, cómo aspirar a ellos. Hay gente que solo aspira a que llegue el domingo y ponerse un vestido limpio para hacer lo mismo, no para hacer cosas distintas ni para ir a la luna, sino simplemente para poder asearse y ponerse un vestido limpio y continuar el mismo trajín.

¿Con qué relacionarías la idea de que en general vos no tratás de hacer planos bonitos ni rebuscados?

Con el hecho de que siento que en el cine yo no me debo ver; si yo me veo voy a hacer que el espectador piense, y si el espectador piensa, rompe una premisa mía, pues lo primero que quiero es conmover. Si conmuevo, quizás al salir del cine empieces a pensar. Pero si me ves el dolly, entonces ahí estás ejerciendo un acto reflexivo e intelectual. Y si puedo evitarlo, prefiero hacerlo. No renuncio a la belleza. A mí me encanta la belleza, pero cómo acceder a lo bello sin que te haga pensar, cómo acceder a lo bello conmoviendo. Eso me encantaría, pero si no lo logro, entonces mejor voy a la sencillez.

Voy a hacer una pregunta un poco tópica: ¿qué directores pensás que tienen esa característica?

Buñuel, que no tiene nada y tiene todo. Buñuel tiene una enorme belleza y una enorme humildad, casi es un santo, porque es un San Francisco que no trae nada en el cuerpo y que habla a los ojos. Te está hablando sin palabras, con su mirada te está diciendo todo y te está enseñando todos los gusanos que van a venir a su cuerpo. A mí eso me conmueve hasta cuando te lo digo.

Por ejemplo, muchas películas de Buñuel tenían la fotografía de Figueroa, que más bien representaba todo lo contrario. ¿Cómo se hace con eso?

El sabe que también la belleza es parte del hombre y yo pienso que la belleza estética de Figueroa no es una belleza malsana, que solo busque adornos. Si te fijas, casi siempre recurre al cielo, a las nubes, a algún claroscuro. Hay inclusive bromas. ¿Saben lo que le hizo Buñuel a Figueroa? Figueroa estaba emplazando la escena, con el Popocatepetl al fondo y la nube acá, y llegó don Luis y dijo: "¿Ya estás, Gabriel?" "Ya, Luis, cuando quieras." "Muy bien, vamos a empezar", dijo Buñuel y apuntó la cámara para otro lado. Y sí, es cierto, Gabriel Figueroa, el más esteticista, fue el fotógrafo más importante de Buñuel. Ahí tienes un ejemplo que habría que desbrozar un poco más.

Viendo, por ejemplo, *Los albañiles*, que es del año 76, y *El callejón de los milagros*, hay una mirada como más cariñosa hacia los personajes en la última.

Yo creo que hay una mirada muy amorosa en *Los albañiles*, lo que pasa es que es más desesperanzada. Creo que es una clase más lastimada y más desesperanzada. Hay algunas frases ahí que te lo dicen todo, por ejemplo, "Oye, yo me paso haciendo casas y casas y ninguna es mía". Nunca van a ser tuyas esas casas en esa sociedad. Ya ahí hay una trágica desesperanza. Luego el amor entre los niños es imposible, las remembranzas históricas del viejo que agrede a la niña, que también ha sido agredido por toda una sociedad y que es sacrificado por esa misma sociedad, porque nunca sabemos quién mata finalmente a ese viejo lleno de vicios y de amores. Yo creo que hay también una mirada amorosa hacia todos ellos, pero hay más desesperanza. *El callejón* es una película que aspiro a que sea una película de amor. *Los albañiles* no, es una película de dolor, porque no hay salida para esa clase que va a seguir igual.

Pero el destino de los personajes de *El callejón* no es tampoco envidiable.

Sin embargo, mira, alcanzar el amor en un mundo como el nuestro es cada día más difícil, y Alma lo alcanza, ellos lo alcanzan aunque sea en un momento de muerte. Eso para mí es un principio, es algo. En *Los albañiles* no, porque no llegamos ni siquiera a entender dónde está la culpabilidad y cómo podemos distinguir la culpabilidad y el culpable.

Hay como una impenetrabilidad en esa cultura, eso explicaría la dureza de *Los albañiles*, mientras que a los otros personajes vos los entendés perfectamente.

En *El callejón* todo el mundo trata de ser feliz a su manera.

Hasta el más despreciable explotador de lumpenes trata de ser alegre y solidario con alguien, aunque siempre es agresivo con todo el mundo. En cambio, en *Los albañiles* hay gente que ya ni siquiera intenta ser feliz, que se conforma con nada, por eso es una película muy desesperanzada. Porque es el grito de una clase social. También en ambas está el grito de los niños, porque en nuestra sociedad los niños y las mujeres son los más maltratados. A mí lo que me gusta del *Callejón* es que los hombres terminan casi siempre a los pies de las mujeres. Eso no quita el machismo. Son los machistas que golpean a las mujeres, que no las dejan participar, que las aniquilan, pero casi siempre terminan a los pies de ellas, y eso para mí es importante decirlo: que si la unidad familiar se mantiene es por el pegamento que implica la mujer.

Hay una cosa que decíamos con Flavia y con los compañeros de la revista, que parece una crítica a la película pero que en realidad es algo que se nos ocurrió un día: que *El callejón* es un poco como mirar el *Chavo*. Por un lado, porque el ambiente es un poco parecido, y por el otro, porque uno sentía interés por volver a ver a los personajes, cosa que es muy rara, porque no tienen nada que ver.

Es lo que te digo, la picaresca, el Guzmán de Alfarache, que nos deja marcados. El ejemplo en México es el mestizo, que surge como un pícaro porque no tiene otro camino, porque en primer lugar el indígena lo desprecia porque a la indígena la violó el español en cualquier esquina y en cualquier campo despoblado, y tiene la sangre de ese hombre, y a la violada se la desconoce, y mucho más al hijo. El español, el padre, nunca se va a acordar de él, ni siquiera lo va a reconocer, ni siquiera supo a quién violó, entonces no tiene padre, porque el padre es un desconocido que estuvo de paso. Entonces no tiene otro recurso que la picaresca.

¿Qué estás haciendo ahora?

Junto con el mismo escritor Vicente Leñero estoy intentando un guión sobre una novela que se llama *Otilia rauda*, que fue la última obra de un escritor veracruzano que murió hace poco. También es una novela muy larga, que nos está dando trabajo porque tiene muchas historias. Y una idea que quiero desarrollar es la de cómo al finalizar la revolución en México, en 1920, surge en el país un afán de hacer cosas. Hay mucho optimismo, muchas ganas, y Alvaro Obregón pone en el poder a José Vasconcelos como ministro de la cultura, que es un intelectual de gran tamaño y ambicioso para hacer un gran despliegue cultural en el país. Llega en ese momento Diego Rivera luego de haber estado muchos años en Europa, con un buen nombre, ya como un pintor consagrado. Vasconcelos le da a Rivera su primera pared para que haga su primer mural, que aunque todavía es un híbrido de su estilo, marca el inicio del muralismo mexicano. Se llama *La creación* y está compuesto por una serie de personajes alegóricos, que son todas mujeres. Quiero filmar las sesiones de Diego con todas estas mujeres que fueron intelectuales, poetas, escritoras, pintoras y políticas mexicanas, un ramillete de mujeres sin parangón en el mundo en cuanto a número y en cuanto al alcance de sus premisas.

Una última pregunta: ¿siempre mantenés esta idea de hacer películas corales?

No, yo siempre estoy pensando en una película sencilla, de tres semanas, cuatro actores, tres locaciones, con medio millón de pesos, en donde yo inclusive pueda participar con diez pesos y que tenga alguna voz y voto en el destino de la película. Una película sencilla, un poco como las de Subiela, chiquita, ni siquiera como la última, que es una película con mucha producción y rock and roll. Yo aspiraría a hacer films muy sencillos y muy baratos. Pero casi siempre es fortuito el encuentro con la siguiente obra. Ni siquiera sé qué voy a hacer ahora, ni estoy seguro de que estos dos proyectos sean mis próximas películas porque si de repente surge otra cosa, es al paso que va saliendo la siguiente película. Hay cineastas que lo programan todo, lo persiguen todo, y lo van consiguiendo, y así va su vida. La mía no, la mía... sí sé lo que me gustaría, pero no necesariamente va a ser eso. ■

Entrevista: Flavia de la Fuente y Quintín Toulouse, marzo de 1997

El Amante auspicia el desarrollo
de su filmoteca privada
con la colaboración de *Kinema*

Oferta lanzamiento:

Pack de dos videos: \$ 33.-

Un condenado a muerte se escapa y *El dinero*
de Robert Bresson.

Pack de tres videos: \$ 45.-

Umberto D, *Lustrabotas* y *Milagro en Milán*
de Vittorio De Sica

Pack de cinco videos: \$ 70.-

La infancia de Iván, *La zona*, *El espejo*, *Solaris* y *Andrei Rubliov*
de Andrei Tarkovski

Envíos al interior o exterior del país: se recargará el precio del flete.

Comunicarse a la redacción de *El Amante*: 322-7518

AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITA 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.



El último transgresor

por Gustavo J. Castagna

Pocos se enteraron de la muerte de Marco Ferreri. Hubo alguna nota en un medio periodístico, información sobre su filmografía y datos sobre su vida en un canal de cable; en fin, si Ferreri leyera las noticias sobre su muerte, se pondría triste y melancólico. Justamente él, que hizo todo lo posible para llamar la atención del periodismo crítico, siempre dispuesto a utilizar los términos habituales cuando surge un realizador distinto del resto ("transgresor", "director de culto", "enfant terrible" y otros). Frente a la ausencia de notas analíticas sobre sus películas y en una época como la actual en la que cualquiera es transgresor (la televisión argentina emite supuestas "transgresiones" todos los días), el generoso y obeso Marco hubiera respondido simplemente con una ironía. O con un eructo.

Debido a que, supuestamente, su discurso cinematográfico envejeció con el paso de los años, o porque sus provocadoras imágenes tuvieron especial importancia en los sesenta y los setenta, el cine de Ferreri hoy aparece absolutamente desvalorizado. Como si de sus primeros films, incluyendo *La gran comilona*, solo quedara el recuerdo de ciertas escenas escandalosas que causaron prohibiciones, censuras y acusaciones de "pornógrafo". (Al respecto, recomiendo leer el comentario sobre *La gran comilona* de un tal Bernardo Neustadt en un número de *Gente* de 1974). Pero también se escribió mucho a favor del cine de Ferreri, ya que sus películas proponían distintas interpretaciones (psicológicas, humanistas, filosóficas) que, en la mayoría de los casos, estuvieron erradas en los conceptos o bien, simplemente, incurrieron en definiciones de lo más triviales. Es que un film de Ferreri —cualquiera de sus más de 25 largometrajes— siempre fue tratado con opiniones apresuradas y nunca profundas, cuando su cine,

problemático y riguroso como pocos, expresaba una gran complejidad, desde la forma en que elaboraba sus películas hasta el abordaje de temáticas reconocibles que recorrerían su obra. Ferreri, irónico como siempre, les hubiera respondido con una frase sarcástica. O con otro eructo.

Ferreri y Azcona. El gordo Marco fue un director inclasificable. Surge entre la agonía del neorrealismo italiano y la sorpresa que habían provocado en España los primeros films alegóricos de Berlanga y Bardem. Entre un neorrealismo que se había transformado en una fórmula para ganar premios en festivales con sus historias de personajes pobres y la ceguera y la nulidad cerebral de Franco y de quienes lo rodeaban.

Antes del cine, los únicos antecedentes de Ferreri son una publicidad sobre un marrasquino y sus estudios de veterinaria (una de las claves para entender sus películas). Produce algún título del neorrealismo más creíble (etapa que comprende los primeros films de Rossellini, Fellini, Visconti y De Sica) y a fines de los 50 viaja a España, donde conoce al guionista y escritor Rafael Azcona. Alejados de la "moda" neorrealista, Ferreri y Azcona —una dupla difícil de separar— filman *El pisito* y *El cochecito*, dos películas que les responden a los códigos del cine italiano de posguerra y a las libertades simbólicas de Berlanga y Bardem. En estos films ya aparecen los personajes obsesivos de Ferreri, conjugados con las macabras historias de Azcona y expresados desde una mirada que no requiere ninguna compasión.

El pisito y *El cochecito* solo toman las raíces del neorrealismo —filmación en exteriores, personajes marginales— e impiden cualquier explicación por vía de la metáfora. Ferreri construye dos historias terribles en las que jamás se apiada de sus personajes. Este "nuevo realismo" picaresco y oscuro

de Ferreri & Azcona poco tiene que ver con la compasión del peor neorrealismo (compárese al anciano de *Umberto D* de De Sica con el personaje de Pepe Isbert, obsesionado por tener un “cochecito” para pasear con sus amigos inválidos). Sin embargo, estos primeros films también anuncian a un realizador que investiga las características de sus personajes como si se tratara de insectos, estudiándolos minuciosamente y desmenuzando sus defectos y miserias.

Los trabajos de Ferreri & Azcona continúan con pocas interrupciones hasta *La última mujer*. En los años sesenta, empieza a recibir el calificativo de misógino por *La mujer mono*, *La reina y su zángano* y *Dillinger ha muerto*. En todo caso, esa apresurada definición no repara en la curiosidad que invade al realizador por acercarse y comprender (o tratar de comprender) el rol de la mujer. El hombre-macho-viril que encarna Tognazzi en *La reina y su zángano* morirá en el tejido de la abeja, primero virgen e inmaculada y después fogosa en el sexo. El mismo Tognazzi encarna al personaje central de *La mujer mono*, llamada así por su horrendo cuerpo cubierto de pelos y, por esa razón, mostrada como un espectáculo de feria. Pero la *donna scimmia* muere y Tognazzi se queda sin su medio de subsistencia. Peor aun es la situación de Michel Piccoli, alienado por su trabajo y dedicado a mirar televisión mientras su mujer se queja de los dolores de cabeza en *Dillinger ha muerto*. Piccoli, aburrido y hastiado, le pegará varios tiros en la cabeza y encontrará un trabajo de cocinero en un barco que parte a Tahití.

En este tríptico sesentista de Ferreri (al que podría agregarse *El hombre de los cinco globos*, un monumento al suicidio, con Mastroianni preocupado por la cantidad de aire que entra en un globo), Ferreri elabora un discurso en permanente tensión entre personajes que tienen cumplir una función social y la sociedad sin futuro en la que deben sobrevivir. El viaje a Tahití salva a Piccoli de la muerte —otro tema que ronda por la filmografía de Ferreri— pero atrás quedaron las ciudades industriales y vacías, los hombres trabajando como máquinas (es decir, cumpliendo un rol) y la televisión encendida mostrando tribus primitivas. Ferreri continúa con los rasgos obsesivos de sus personajes (durante la mitad de la película, Piccoli aparece limpiando el revólver) pero agrega un tema que volverá a exponer en films posteriores: el hombre y la mujer como representantes de esas tribus que surgen del televisor.

Alienación y salvación, únicas vías por las que puede comprenderse al Robinson Crusoe moderno de Mastroianni en *Liza, un amor para la eternidad*. Alguna vez Godard dijo que solo con un hombre, una mujer y un auto podía hacerse una película. En *Liza* Ferreri cuenta una historia con un hombre, una mujer y un perro (Melampo) desparramados en una isla. En Ferreri la pareja retorna a su costado más primitivo (Melampo muere y Catherine Deneuve reemplaza al perro), alejados de la ciudad y sobreviviendo solos en la isla. El discurso sigue en *La gran comilona*, donde cuatro personajes encerrados en una habitación comen hasta reventar. Como bien señaló David Oubiña en *EA* N° 36, no hay símbolos ni mensajes en la película. Tampoco existe una idea preconcebida de suicidio en los personajes. La cuestión es alejarse de una sociedad de consumo y decidir consumir (y comer) hasta explotar en la mierda. Volver a comer como los animales y descartar toda posibilidad de sexo (reemplazado por la comida) son los nuevos objetivos de los personajes de Ferreri (por ejemplo, Mastroianni se satisface tocándole el culo a Andrea Ferreol, mientras acaricia una estatua con la otra mano). Ferreri deja una película terminal donde Sade se confunde entre pederreos, eructos e inodoros que explotan. El éxito de *La gran comilona* provoca que el nombre del director trascienda por motivos ajenos a la importancia de la película.

masculino-FEMENINO. Después de *La gran comilona*, film pesimista como pocos en la década —otro sería *Ultimo tango en París* de Bertolucci—, las inquietudes del realizador se extienden a *Ciao maschio* y continúan en *La última mujer*. Los dos caminos que tienen los personajes de Ferreri (la huida y el encierro) no hacen más que aumentar el interés del director por el rol que cumple la mujer. Poco a poco, Ferreri desplaza al hombre “histórico” de sus películas para concebir a la mujer como objeto fantástico. Esto permite hacer una relectura de *La reina y su zángano*, extendiéndola al personaje de Andrea Ferreol en *La gran comilona* (única sobreviviente del festín escatológico), para comprender el rol social que, por ejemplo, ocupa Ornella Mutti en *La última mujer*.

A esta altura, las películas de Ferreri se comunican e interactúan entre sí y, como toda obra de un realizador importante, deja enigmas sin respuestas que, aparentemente, se resolverán en films posteriores. Por eso el cine de Ferreri es mucho más complejo de lo que piensan sus detractores y defensores. Continúa diseccionando a sus personajes-animales y reitera sus obsesiones sobre la pareja. Sin embargo, aquellas fábulas oscuras de los comienzos de su carrera, teñidas de un humor sarcástico y mordaz, quedan en el olvido frente a la historia narrada en *La última mujer*. Ferreri deja de lado la ironía y se transforma en un director serio y preocupado por el destino de sus personajes. Gérard Depardieu y Ornella Mutti se pasean desnudos durante casi todo el desarrollo de *La última mujer*, acompañados por el hijo de ambos. Ferreri vuelve a encerrar a sus personajes —como hizo Bertolucci en *Ultimo tango en París*— pero el discurso es diferente: el primitivismo de Depardieu —mostrado como un simio— y la belleza desnuda de Mutti —presentada como un objeto sobrenatural e inaccesible— les impiden satisfacer sus deseos. La relación sexual, por lo tanto, no puede concretarse sino a través de la posesión, y si esta no es posible, la castración es el paso siguiente (al final de la película, Depardieu se corta el pene con un cuchillo eléctrico). Por eso, Ferreri elige a la mujer como objeto fantástico y misterioso, destinada a la procreación y opuesta al “hombre histórico”, que no encuentra una función que cumplir en la sociedad: ni como empleado en un lugar de trabajo —Depardieu recorre las calles vacías mientras se observa el humo de las chimeneas de las fábricas— ni como representante viril de una especie en vías de extinción. No es que Ferreri haya modificado su punto de vista y el contenido de su discurso. En todo caso, las fábulas supuestamente misóginas de tiempo atrás encontraron un punto de inflexión y de aclaración en el rol que el misterio-femenino ya cumple en *La última mujer*. En los años ochenta, el realizador conoce a Piera Degli Esposti y Dacia Maraini, amistad que influirá en la colaboración de ambas en los guiones de dos fundamentales películas de su carrera. El Ferreri femenino (nunca feminista porque su cine no requiere de la militancia y del panfleto sino que se refiere al papel de la mujer en el futuro) acentúa sus propósitos temáticos en *La historia de Piera* y *El futuro es mujer*.

En estos dos extraordinarios films, Ferreri y sus nuevas amigas exponen diversos temas condenados por el orden social (prostitución, lesbianismo, incesto) con una extrema naturalidad, tal como lo exige el primitivismo salvaje del director. En *La historia de Piera* y *El futuro es mujer*, el cine de Ferreri abandona la tosquedad formal de películas anteriores para crear bellas imágenes (Hanna Schygulla paseando en bicicleta o la madre y la hija abrazadas y reconociendo sus cuerpos en la playa al lado del mar en *Piera*, el embarazo y la panza real de Ornella Mutti en *El*

futuro es mujer), siempre destinadas a concretar las intenciones del director. Ferreri se vuelve aun más hermético pero también más crítico respecto de la sociedad y el pasado de sus personajes. Por ejemplo, el padre de Piera (Marcello Mastroianni), ex militante comunista, termina loco encerrado en un manicomio y solo desea que su hija —Isabelle Huppert— se levante el vestido y le muestre su sexo. Ese es el fin del “hombre histórico”, parece decirnos el gordo Marco. O en *El futuro es mujer*, una película que le habría gustado a Pasolini, donde en el supermercado del consumo solo se destina a la cultura el 0,5% del presupuesto. Sin embargo, el tema fundamental de las películas es la maternidad, mostrada como la única posibilidad de subsistencia en un mundo que se cae a pedazos.

A partir de *La historia de Piera* y *El futuro es mujer*, las películas de Ferreri suscitan las más diversas interpretaciones, en su mayoría provenientes del psicoanálisis. El mar surge como un elemento esencial en los últimos films del director pero esta elección simbólica, que por momentos puede resultar burda, no tiene ninguna explicación posible si se intenta descifrar al personaje de Ornella Mutti en *El futuro es mujer*, una guerrera que no se sabe de dónde viene y que llega para cumplir una función: entregar su hijo a un matrimonio que no tiene intenciones de procrear. El personaje de Mutti es el ideal-femenino de Ferreri: una bella mujer embarazada que alimenta la curiosidad de una pareja, donde el hombre no encuentra un destino posible dentro de la sociedad. Nuevamente, el “hombre histórico” de Ferreri poco tiene que hacer en una nueva sociedad donde triunfa el ideal-femenino. Ahora dedicado a transportar árboles (cumpliendo un decadente rol social) y aburrido con su mujer en una discoteca —símbolo elegido por Ferreri para criticar la sordera de la época—, el ideal-masculino no comprende el misterio-femenino que representa a una nueva sociedad en la que él no tiene lugar. Además, y esto es lo más triste para el personaje, es desplazado de los juegos eróticos de las dos mujeres y sacrificado para sostener un equilibrio que nunca llega a comprender.

Estas dos tragedias de Ferreri —definitivamente alejado de las tragicomedias de los sesenta— tendrán sus relecturas en *La carne* y en *I Love You*, sus dos últimos films conocidos en el país, el segundo en video. En *La carne* el sexo primero es deseo, luego contemplación y más tarde imposibilidad para terminar siendo una posesión del otro cuerpo. Los caminos elegidos por el “hombre histórico” son la castración (*La última mujer*) o la posesión por medio de la antropofagia en *La carne*, película en la que Ferreri vuelve a caracterizar a los personajes como integrantes de una tribu salvaje. En *I Love You* el deseo se transmite a un llavero que responde al silbido del personaje. La desaparición de cualquier posibilidad de tener una relación sexual es lo que más agobia en *I Love You*. Ya no se trata de la ausencia de placer —como en *La gran comilona* y *La última mujer*— sino de la alienación de un personaje que solo se satisface con la voz que surge de un objeto que tiene el rostro de una mujer y que se masturba mirando el llavero con la televisión encendida. Pero la mayor virtud de la película es que el círculo se cierra de una manera distinta e imprevisible, cuando el personaje central de *I Love You* (Christopher Lambert) cree encontrar una salida: observa en su televisor el final de *Dillinger ha muerto* y, consciente de su inutilidad social, sale a buscar su propio paraíso. Pero el personaje no es escuchado, pese a sus esfuerzos y gritos, mientras ve cómo el barco se pierde en el mar. El destino que había alcanzado Piccoli en *Dillinger ha muerto* —alejándose de la ciudad y de la alienación— es muy distinto al del personaje de Lambert, por lo que el discurso de

Ferreri transmite una ferocidad y un pesimismo insoportables: su “hombre histórico” ya no puede acceder a ese paraíso añorado (Tahití). Le quedará un desafío improbable: seguir descifrando el misterio que representa la presencia de una mujer.

Chau, gordo. El cine de Ferreri solo se comprende si se conoce toda su filmografía. En este panorama sobre su carrera, falta recordar algunos de sus films, no porque estén alejados de sus obsesiones temáticas y formales sino porque las infinitas variantes que, por ejemplo, proponen *La audiencia*, *Historia de locura común* y *En nombre de la infancia*, solo hablan de la complejidad de la obra del autor. Pero vayan unos breves apuntes sobre las tres películas. *La audiencia* es la versión de *El castillo* de Kafka (un viejo proyecto postergado que tenía el director desde los 60). *Historia de locura común* es la versión libre de algunos relatos de Bukowski donde Ornella Mutti encarna a otro de los personajes femeninos “fantásticos” del cine de Ferreri. En cambio, *En nombre de la infancia* es el jardín de infantes ideal dirigido por Roberto Benigni y un extraño intento del realizador de contar una historia con chicos como protagonistas. Es probable que Ferreri hiciera esta película para que se callaran de una vez por todas quienes lo calificaban de pornógrafo y de director inmoral. Como aquel individuo que en el Festival de Cannes de 1974, donde se presentaba *La gran comilona*, se cruzó con Ferreri y le preguntó si él era el director de esa porquería inmunda que había visto hacía un rato. El individuo, ante la respuesta afirmativa de Ferreri, le contestó tirándole un pastel en la cara. Pero no importa. Después de haberse comido un pedazo de torta, el gordo seguramente le contestó con otro más que merecido eructo. ■

Filmografía

El pisito (1958) (codirigida con Isidoro Martínez Ferri) (*); *Los chicos* (1959); *El cochecito* (1960) (*); *Gli adulteri* (episodio de *Le italiane e l'amore*) (1961); *La reina y su zángano* (1963) (*); *La mujer mono* (1964); *Il professore* (episodio de *Controsesso*) (1964); *El hombre de los cinco globos* (episodio de *Ayer, hoy y mañana*) (1965) (*); *El deber conyugal* (1966); *La famiglia felice Corria* (documental para TV) (1967); *El harén* (1967); *Dillinger ha muerto* (1969) (*); *Break-up* (versión aumentada y modificada de *El hombre de los cinco globos*) (1969); *Il seme dell'uomo* (1970); *Perché pagare per essere felice* (documental) (1971); *La audiencia* (1971) (*); *Liza: un amor para la eternidad* (1971) (*); *La gran comilona* (1973) (*); *Touche pas à la femme blanche* (1974); *La última mujer* (1976); *Ciao maschio / Bye Bye Monkey / Rêve de Singe* (1978); *En nombre de la infancia* (1980); *Historia de locura común* (1982); *La historia de Piera* (1983) (*); *El futuro es mujer* (1984) (*); *I Love You* (1986) (*); *Ya bon les blancs / Come sono buoni i bianchi* (1988); *Le banquet de Platon* (1989); *La casa del sorriso* (1990); *La carne* (1991) (*); *Diario de un vizio* (1993); *Fate ciò che volete* (mediometraje para TV) (1994); *Roma duodici novembre* (mediometraje para TV) (1994); *Nitrato d'Argento* (1996).

(*). Disponibles en video. ■

Contra el cine cuadrado

Nacido en Buenos Aires en 1951, Marcelo Cohen se mudó a Barcelona en 1975 y permaneció allí hasta el año pasado, cuando regresó a la Argentina para instalarse nuevamente. Traductor de obras de T. S.

Eliot, Henry James, William Burroughs, Martin Amis y Ray Bradbury, se inició como narrador en 1982 con el libro de cuentos El instrumento más caro de la tierra. A partir de allí publicó otro libro de cuentos, uno con novelatos (cruza entre novelas y

relatos), y seis novelas. La última se llama Inolvidables veladas y apareció en 1996.

Ingresar por un momento al universo de Cohen, un cinéfilo declarado, sirve para comprobar que ha invertido buena parte de su tiempo en reflexionar sobre el arte que desvela a los que hacemos esta revista.

Pasen ustedes también y vean.



¿Cuáles son las particularidades que más te interesan de la experiencia cinematográfica?

Una manera de enfrentar este problema es desde el punto de vista del tiempo. En el cine, uno tiene una aguda conciencia de que está viviendo un tiempo pautado. Sabe que no puede elegir las transiciones, la narración le viene impuesta y no puede levantarse en la mitad de la película o volver atrás en la historia que está viendo. Hablo del cine en el cine, claro. Justamente porque uno no tiene la posibilidad de manipular que da el libro, todo aquello que la narración provoca con el tiempo —aceleraciones, coincidencias, flujos, recuentos—, es decir, la profunda desorganización del tiempo cronológico cotidiano que produce una narración cualquiera, en el cine es

mucho más inquietante y evidente. Esa es una de las razones por las que la experiencia cinematográfica es tan explosiva. La música también recapitula y tiene tensiones temporales en lo simultáneo, pero en el cine eso va acompañado de la imagen: uno puede ver a un personaje, en una misma secuencia, en tres momentos distintos de su vida. Y puede ver una acción planteada casi simultáneamente desde diversos ángulos. Este poder que tiene el cine de manejar la mente puede hacer de él un medio liberador o adocenante. Por eso, a mí, que estoy interesado en la potencia liberadora —desde el punto de vista de la felicidad personal y social— que tiene el uso que la narración hace del tiempo, me decepcionan mucho las películas muy cuadradas.

¿A qué clase de películas llamas “cuadradas”?

A las que trabajan muy inescrupulosamente con la satisfacción de las expectativas más primarias. Hay muchas razones por las cuales un narrador puede usar el suspenso. El hecho de crear un cúmulo de expectativas en torno a la resolución de una trama, resolverla a través de una de las tres o cuatro posibilidades que estaban en la cabeza del público y terminar todo ahí, a mí no me parece interesante. De todos modos, hay películas de estructuras narrativas muy sencillas que ofrecen grandes sorpresas. Herzog, por ejemplo, no es un gran narrador cinematográfico. Algunas de sus películas avanzan a golpes de genio del absurdo (por ejemplo, *Cómo sueñan las hormigas verdes*). Pero sí es un tipo capaz de poner en pleno Amazonas un barco inmenso y transportarlo de un río a otro con una aria de ópera como fondo, como hace en *Fitzcarraldo*. Uno ve esa gesta y se conmueve. Igual que cuando ve la forja de la campana en *Andrei Rubliov*, de Tarkovski, otro hecho admirable que se superpone a la parábola que se está narrando y produce una duplicación del placer. Hay muchas razones por las cuales una película puede ser interesante, sin necesidad de que sea revulsiva temporal o visualmente. Yo digo que prefiero a directores en los cuales el trastorno de la percepción cronológica del tiempo es tan intensa, tan primordial que les permite colocarte en otra dimensión de la vida. No necesariamente esa operación debe ser compleja. En el caso de Tarkovski lo es. El llega a los límites del suspenso, incluso, por otro camino que el de Hitchcock.

¿Qué elementos del cine de Tarkovski te parecen revolucionarios?

A mí me parece funesto preguntarme de una historia, y en la vida misma, cómo va a terminar algo o quién es el que hizo esto o aquello, preguntarme eso y nada más, estar pendiente del desenlace. El relato ha jugado históricamente con ese tipo de expectativas, y pertenece a su tradición acentuarlas. Pero el cine puede hacer algunas cosas nuevas. Tarkovski las pone en práctica. Hay algo que responde a otro tipo de narración en su cine, algo que lo acerca mucho a la novela contemporánea y a una filosofía que en Occidente solo existe después de Nietzsche. Su cine provoca la pregunta “¿Y ahora qué viene?” Es una pregunta sutil, una especie de murmullo de fondo en el alma que no incluye ninguna ansiedad. Es como cuando uno se sienta en un bar y no sabe qué va a pedir. Una de las grandes experiencias de mi vida fue ver *Stalker, la zona*. Yo vivía en Barcelona y había visto *Andrei Rubliov* y *Solaris*. Pensaba en Tarkovski como un tipo que me había impresionado mucho. Entonces me senté y vi unas manchas más o menos geométricas de un blanco y negro verdoso en la pantalla sin darme cuenta de qué era eso. Lo primero que se me ocurrió fue que era un cuadro abstracto. Cuando la cámara avanzó, me di cuenta de que era la rendija de una puerta que conducía a una habitación en donde está amaneciendo. Eso fue maravilloso. Yo creo, definitivamente, que Tarkovski es uno de los tres o cuatro Shakespeares del cine. Pero también puedo decir que hay otras experiencias con el tiempo que son muy extrañas, que son muchísimo más sencillas y, probablemente, igual de difíciles de concebir que la de Tarkovski. Hablo de Rohmer, en cuyas películas existe el tiempo real de la conversación, de la digresión, o la inutilidad de un flujo de palabras contrapuestas con la intensidad que puede cobrar una sola en algún momento. Hay ahí una naturalidad más grande que la que uno puede conseguir en la mayoría de los momentos de la vida, donde normalmente está fuera de sí porque el pensamiento obsta entre el hecho y la experiencia. En Rohmer, uno está obligado a prestar atención aunque no pase nada. Porque, en realidad, solo parece que no pasa nada.

¿Qué películas te hacen perder la atención?

Las que tienen uno de los recursos más peligrosos y molestos en el cine: un alto grado de repetición de la mitología tradicional de Occidente que Hollywood adaptó y simplificó para poder seguir presente en la mente receptora. Yo creo que la literatura de este siglo ha creado mitos nuevos. El mito de la espera indefinida, por ejemplo, no existía antes de Kafka. Y la literatura es más liberadora e interesante en la medida en que se acerca a la creación de mitos nuevos. Necesitamos narraciones en las cuales mirarnos, que reflejen o anticipen la dirección de los cambios en la sociedad, y las personas, aunque esas direcciones sean aciagas. El grueso del cine de producción comercial está alejado de eso. Nos mete por un tubo enormes dosis de pensamientos que ya teníamos antes de entrar a la sala y que nos coartan violentamente la libertad. Hay un problema básico: el lenguaje está antes que la mirada. El lenguaje regula la dirección, la intensidad y la capacidad de captación de la mirada. No podemos estar en ninguna situación sin interponer el pensamiento y el pensamiento está constituido de lenguaje. De manera que una de las cosas que uno le agradece al cine es que le permita hacer el camino inverso: suspender el pensamiento para salir de la sala sin encontrar las palabras que representen aquello que ha visto en la pantalla. Esto se consigue a través del corte de planos, de las interrupciones del discurso y el flujo de la narración para introducir comentarios, para plantear desde el principio que no hay promesas, que la razón va a quedar suspendida por un rato y que uno tiene que hacerse cargo de una situación nueva, porque lo que está viendo no tiene todavía definición. Un maestro en este sentido es Godard. Su cine exige olvidar los puntos de vista anteriores, el tipo de lentes con los que uno vio la realidad hasta ese momento. Y lo exige con mucha simpatía. Por eso es tan grande.

¿Este tipo de exigencias para el espectador te parecen la única vía para disfrutar de una película?

Claro que no. Digo, sencillamente, que hay que acostumbrarse a otros ángulos y, sobre todo, a otros ritmos. Godard cambia el ritmo de la mirada, y lo hace por medio del exabrupto visual y con una cantidad de innovaciones extraordinarias, como, por citar una, el uso de la consigna. Es uno de los cineastas de los que los narradores pueden aprender. Una de las cosas que pasan en los films de Godard es que uno se siente frente a un ojo que está desbordado por los destellos de su mente, y siente además que eso está puesto en la pantalla, paradójicamente, con cierto grado de contención. Esa paradoja entre desborde de material mental, acumulación de diversos lenguajes circundantes —incluso en forma de consignas— y tergiversación de los puntos de vista, dentro del formato de película de 90 minutos, es conmoviente. Y hace feliz.

Estamos hablando de un cine para un espectador con cierta competencia.

Hay arte para todos. A mí me alegra que existan, en todas las ramas del arte, obras lo más ampliamente gozables que sea posible. Pero el arte trabaja con singularidades, que no solo atañen al objeto representado, sino también a la persona que se ha propuesto contar. Repito, hay arte para todos. Esa no es una cuestión que deba resolverse. Si Godard hace las películas que hace con esos problemas que lo preocupan, con el tipo de potencialidades expresivas que tiene y con la reflexión que hace sobre esos problemas a través de esas potencialidades, qué me importa la cantidad de gente que lo vea. Yo no quiero que solo exista Godard.

¿Hay artistas que lograron un equilibrio entre sus preocupaciones personales y un grado prudente de comunicación en sus obras?

Yo no soy un especial amante de Tabucchi, pero creo que es uno de los narradores que, sin resignar cierto grado de espesor y de problematicidad, han logrado un grado de visibilidad comunicativa importante. En la Argentina, los ejemplos pueden ser Osvaldo Soriano y Héctor Tizón.

¿Y en el cine?

Me parece que puede ser Truffaut.

¿Un cine como el de Godard puede ser gozado solo por los cinéfilos y la crítica?

La de Godard es un tipo de experiencia compleja, un tipo de experiencia que podríamos denominar, de manera gruesa, como poética. En sus películas, la narración trasciende sus propias leyes. Uno sale del cine pensando que es necesario un cambio de la mirada para que el futuro exista, sale con la sensación de que la mirada que tiene no le alcanza para el grado de libertad al que aspira. En la Argentina, los problemas para abordar cierto tipo de cine no se limitan al público masivo. La crítica también sufre inconvenientes notorios. A mí me parece que una de las maneras de abordar las películas es hablar de los personajes como si fueran de verdad. En un mundo tan deteriorado como este, no es una mala manera de entrar a las películas. Y creo también que hace falta que la gente discuta con las obras artísticas, cosa que debe hacer porque los críticos no lo hacen. Los críticos de los diarios no se atreven a mostrar su perplejidad frente a una película. Y hay algo más grave: como muchas veces no saben qué decir, dicen que la película está bien. Pero no tienen los argumentos para explicar por qué está bien, entonces hacen mamarrachos que trastornan, deterioran, trituran la mente de los espectadores que buscan cierta orientación. La gente no tiene los elementos teóricos para defenderse de las barbaridades que dice la crítica complaciente. Por eso es mejor que discuta de la película como si fueran anécdotas de su vida. Es un primer paso que no está nada mal.

Volvamos al tema del grado de comunicación que puede lograr un artista a través de su obra. ¿Hay posibilidades de comunicarse con un número importante de espectadores sin resignar lo que se quiere expresar?

Me parece que el equilibrio entre la voluntad de creación de mitos de una época y la resistencia a correr tantos riesgos como para que el espectador no pueda acompañarte tiene una clave muy difícil de definir. Probablemente, la respuesta esté en el encanto.

Algo imposible de sostener teóricamente.

Claro. Pero aunque suene un poco fantástico, alguna vez me planteé, en términos de lenguaje narrativo, por qué no les creía a ciertos escritores que me parecían intachables desde el punto de vista formal y me di cuenta de que había algo de esto. En los escritores irónicos es más fácil detectar esa falsedad porque el mantenimiento permanente de un alto grado de ironía hace que uno se pregunte indefectiblemente si ese tipo va a poder mantenerlo en un momento más grave. Normalmente, los irónicos falsos nunca se atreven a mostrar la hilacha del lirismo. Grandes irónicos como Nabokov dejan, en algún momento, escapar la amargura. Eso pasa porque al final de la ironía, como al final de todo, está la muerte. Ironistas auténticos como Nabokov, Wilde o Queneau no despiertan nunca esa duda. Como tampoco la despierta Jim Jarmusch. Creo que de los narradores cinematográficos

posmodernos —y digo posmodernidad en el sentido más barato en el que se usa esta palabra: distancia absoluta con el material, importancia nula a los grandes relatos sistemáticos, miedo al ridículo y desconfianza por la profundidad, por ejemplo— Jarmusch es el que se destaca por demostrar que no está tratando de salvarse de nada, que no está haciendo tiempo para ver qué se le ocurre. Yo entiendo que la cuestión del encanto parezca pringosa, resbaladiza. Pero la pregunta que uno debe hacerse para resolverla no es nueva. Está en las *Cartas a un joven poeta*, de Rilke. Es una pregunta que involucra a la necesidad en el trabajo artístico. Hay un momento en el que el director, más allá de ciertos condicionamientos propios del negocio del cine, decide si una toma va o no va. Y hay un momento, también, en el que un director debe preguntarse si quiere hacer una película con ideas, si quiere hacerla con algo que resuena en cuerpo a partir de alguna experiencia vivida o si le da lo mismo hacerla o no. Cuando hay un ímpetu que hace que la vida de una persona no sea igual si no hace esa película, se produce seguramente un plus de creatividad, un acontecimiento. Es el plus de arte que hay en las obras que nos satisfacen más.

Uno tiene la sensación, casi permanente, de que en el cine argentino hay muy pocos directores que filman para satisfacer esa necesidad de la que vos hablás. El cine es pensado por buena parte de los que lo hacen en este país como un negocio cualquiera en el que lo único importante es recuperar la plata invertida.

Yo digo que para ser director, como para ser escritor, debés tener un proyecto que puede ser revisado, tergiversado, que puede revelar sus defectos, pero que demuestre que hay cierto tipo de aspiración. En principio, tenés que querer escribir o filmar como alguien. Tenés que pretender lograr que vos y el lector o el espectador tengan la experiencia que algunos libros o films que te gustaron te hicieron pasar. Después ves cómo están hechos esos libros o films. Seguramente están hechos con otros libros o films y con la experiencia sensorial, que es algo que no tiene por qué contraponerse con la lectura. Todo puede ser un continuo de texto. Yo sé que el cine argentino está mal, pero no puedo levantar ninguna bandera porque la narrativa argentina también está muy mal y, cuando me preguntan las razones, respondo, simplemente: "hacemos lo que podemos". Me parece que los directores argentinos tienen derecho a decir lo mismo dentro de las oprobiosas condiciones en las que trabajan. Pero, como narrador, también pienso que los directores de cine pueden ganar gaita laburando en publicidad y que pertenecen a una industria en la que la subvención es una ley. Es decir, trabajan con dinero del contribuyente. Y yo pago impuestos, de manera que, como espectador, puedo exigirles que se esfuercen un poco más. He tenido la oportunidad de ver cómo se trabajó en un guión. Una persona tuvo que hacer algo a lo que los narradores no estamos acostumbrados, que es interpretar las fantasías de otro, con el riesgo de que su producto no sea visto, de que la persona que le encargó el trabajo se lo rechace o de que le imponga montones de cambios. A mí, esto me sorprendió muchísimo. Me pareció, de parte de la persona que escribió el guión, una muestra de modestia ejemplar. Pero hizo que me preguntara si los directores argentinos no podían ser modestos también y permitir que el guionista se suelte un poco más. Es mejor aprovechar los desbordes del discurso de una persona que escribe y que puede zafar de los lugares comunes del lenguaje. Me parece que la complejidad de la relación entre lenguaje e imagen no está lo suficientemente asimilada por los directores argentinos. Cuando vi *Sotto voce*, confirmé que los directores de este país no saben crear diálogos en los que los personajes digan algo más sobre sí

mismos, que digan algo más revelador que aquello que hace referencia inmediata a la acción. Los diálogos del cine argentino no traslucen. Los directores no han aprendido a aprovechar la ambigüedad. Viendo a Bergman, se puede aprender a trabajar con la ambigüedad de las imágenes, pero la ambigüedad de los diálogos no se aprende si no se leen unas cuantas novelas de Henry James o Scott Fitzgerald. Hay que darse cuenta de que la vida es un malentendido permanente y que el lenguaje sirve muchas veces para crear problemas más que para zanjarlos. Cuando los problemas parecen zanjados, es porque en realidad queda un problema oculto. Esta es una de las cosas que los directores argentinos ignoran. Se creen que los diálogos son transparentes. Tienen una confianza desmesurada en la imagen.

Estamos de acuerdo en que el cine argentino tiene obvios problemas de guión, pero también es necesario decir que tiene agudos problemas formales. Buena parte de los directores argentinos parece no haber visto demasiado cine.

De todos modos, no se pueden hacer películas con el único soporte de ver cine e imitar modelos. Tarantino copia, pero también introduce la novedad de los pistoleros hablando de hamburguesas, algo que es muy contemporáneo. La observación del mundo es una fuente inagotable de ideas. Aunque esto parezca obvio, los directores argentinos revelan muy poca curiosidad por lo que pasa en el mundo y, cuando la tienen, la transforman en ideas. Te doy un ejemplo: me parece bárbaro que Arístarain haya tenido el coraje de hacer una película tan hablada, con un manejo del diálogo lo suficientemente hábil como para no aburrir. Pero también me parece nefasto que convierta a los personajes en delegados de una discusión que, además, elige saldar. Eso lo lleva a crear un final que no es auténtico, en el cual el personaje que ha precipitado todo el drama (el joven encarnado por Juan Diego Botto) logra que nadie se acuerde del drama más grande de la película, que es la muerte de una persona, la mujer que interpreta Cecilia Roth. Como narrador, les pediría a los cineastas argentinos que tuvieran en cuenta que una película que tiene personajes que hablan para explicar lo que no se ve en pantalla en más del diez por ciento de su duración es mala.

Cambiamos de tema. ¿Te interesa el cine de género?

El género es pura superficie. Por lo tanto, plantea desafíos a esa compulsión a la profundidad que tenemos hoy por nuestro siglo XX psicológico. Una cosa que me gustaría aclarar es que no creo que haya tantos transgresores como se dice. Cualquier tipo que hace algo medianamente imprevisto en un film de género es un transgresor. A mí me parece que la transgresión es algo bastante más complicado, que tiene que ver con la transformación profunda de una tendencia personal arraigada. Por eso creo mucho en la transgresión genérica. No creo que Tarantino o Bryan Singer sean transgresores. Sí creo que *Los sospechosos de siempre* es una película muy interesante. A diferencia de lo que pasa en las películas de Tarantino, donde el homenaje a la tradición cinematográfica es muy manifiesto, la apoyatura es evidente e incluso hay una especie de jactancia del virtuosismo, la de Singer es una película donde todo eso está presente de manera solapada. Hay una reverencia a las reglas aristocráticas del género, pero también hay una profunda intriga sobre qué es lo que está pasando ahí. No solo te preguntás quién es el culpable, sino que hay una serie de detalles que tienen que ver, por ejemplo, con la realidad entendida como complot. Es muy interesante toda la glosa sobre la mentira, el engaño, la ilusión, la posibilidad de que una realidad cuyos elementos encajan

lógicamente a la perfección sea un tremendo embuste. Y también lo es la posibilidad de que haya muchas cosas que no se puedan resolver nunca. La película tiene, por otra parte, el añadido de ser un homenaje a la actuación, inmensas dosis de humor solapado y una banda sonora magnífica. Me sorprendió por su mecanismo y por la galería de personajes extraordinarios. En otro terreno, el de la ciencia ficción, las cosas son aun más complicadas. Hoy la ciencia ficción se ha encontrado con el problema de no poder predecir el futuro, porque el futuro lejano ha empezado a perder interés. El futuro, en las novelas de ciencia ficción, se ha trasladado al presente y eso el cine no lo ha podido resolver. *Crash* es el único film que lo logra. *Blade Runner*, en cambio, es una película que muestra la hilacha. Sigue siendo una película fundadora de una iconografía, pero uno no puede dejar de verla sin percibir que el guión es muy defectuoso, muy elemental. Hay un gran vacío bajo la máscara de una metafísica chapucera, de una solemnidad que hoy es casi *New Age*, barata, ramplona, aquel tipo de solemnidad en la que caen los yuppies desilusionados porque no pudieron llegar a donde se proponían o los que quedaron triturados por llegar a donde llegaron y se pasan a la metafísica. Lo más lejos que se llegó en este género es responsabilidad de, otra vez, Tarkovski. *Solaris* y *Stalker*, la zona son extraordinarias, igual que *Alien*, que pone la mugre en el mundo del diseño del espacio exterior en el cine. La nave de *Alien* es una de las grandes creaciones visuales del cine fantástico de todos los tiempos.

¿Qué película reonocida por la crítica te ha provocado rechazo últimamente?

Contra viento y marea. Yo he oído a decir a los que la defienden que tiene encanto. Pero a mí me pateó el hígado. Cuando leí las declaraciones de Lars von Trier a la prensa, quedó corroborado algo que yo intuía cuando veía la película. La protagonista es una especie de "Forrest Gump Maradona". Responde a la figura del idiota santo, que tiene una larga tradición en la literatura y en la vida de los pueblos, y por eso dice verdades y es llevado por fuerzas que no controla ni quiere controlar. Por eso es enormemente auténtica y hay algo de un orden que no es el terrenal que habla a través de ella. Pero al mismo tiempo no es enteramente poseída, puede tomar la suficiente distancia con respecto a su personalidad como para montarse obritas teatrales privadas muy elementales, en las que las preguntas se acercan a lo aprendido en el catecismo, pero que tienen, a la vez, un alto grado de inteligencia distanciadora. Esas conversaciones con Dios no las necesita un idiota santo por la sencilla razón de que no precisa razonar su locura ni contenerse. Todo esto crea un alto grado de identificación. La cámara en mano y el grano de la película crean el efecto de documental, acercan la película a la vida. Pero la historia y el final, o los cuadritos de cuentos de hadas que abren cada capítulo, crean un sentido de fábula. Y tradicionalmente, la fábula como género se contraponen violentamente al documental. Alguien puede decir que von Trier transgredió las normas de los géneros y creó una solución nueva, pero yo creo que manipuló al espectador permanentemente entre la identificación absoluta y la separación total. Y eso crea desconcierto. La película contradice el tipo de emociones que propone. No lo hace para que el espectador pueda juzgar al final, porque todo el juicio está ofrecido en la escena final. Ese tensión entre distanciamiento e identificación está creada para lograr una identificación mayor, es decir, para hacer aquello que los directores de Hollywood hacen y que uno impugna rápidamente. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti

LATINO FILM FESTIVAL OF MARIN, California

26 al 28 de septiembre de 1997

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

15° 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 1° al 6 de julio de 1997

Informes: 942-8562 / Fax: 203-1919

**8° 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 - 6° A - Tel.: 322-7518 - de 15 a 19 hs.

REVISTA

HISTORIA
TODO ES

TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

VIAMONTE 773 - 3° PISO - (1053) BUENOS AIRES

TEL. 322-4703/4803/4903

La Videoteca

Cinéfilos S.R.L.
Presenta

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

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

Año cero, toma dos

por Mónica Haim

En Alemania no disminuyó el número de salas (3.400 pantallas grandes), ni bajó el índice de concurrencia al cine, ni decrecieron las inversiones estatales para la producción de películas (220 millones de marcos alemanes). Sin embargo, hace estragos una crisis: la de la ocupación de las pantallas. Los films alemanes están amontonados en un rincón y solo ocupan el 10% de las salas, mientras que la producción norteamericana se alza con el 80%.

Exceptuando a los explotadores de salas cuyo negocio marcha muy bien, este estado de cosas perturba profundamente al medio cinematográfico en su conjunto. Por ejemplo, se envidia al cine francés su índice de ocupación de pantallas, que en Francia es del 30%.

No obstante, es preciso saber que, desde la Segunda Guerra Mundial, el cine alemán jamás ocupó más del 40% del espacio de las pantallas nacionales. Por lo tanto, la situación no resulta de una invasión reciente (según la gente del medio), sino de una lenta deriva del público.

Es así como, al encontrar solo una audiencia económicamente insignificante, los explotadores de salas se desvían de la producción local. En el peor de los casos, la rechazan; en el mejor, le conceden períodos poco ventajosos. Esta situación afecta a los distribuidores alemanes que, en general, cuentan con magros presupuestos para publicidad. En cambio, una película alemana distribuida por una de las *majors* no corre esa suerte. Así, por ejemplo, el último film de Doris Dörrie, *Nadie me quiere*, fue distribuido por Buena Vista. El presupuesto que se le asignó solo para publicidad televisiva fue de 1,5 millón de marcos, lo que, para un distribuidor alemán, representa mucho más que la totalidad de su presupuesto máximo.

Entonces, ¿qué es lo que está “podrido” en este mundo del cine alemán? Es fácil imaginar que, cuando buscan responder a esta pregunta, los cineastas, los productores, los funcionarios responsables del cine, los distribuidores y los críticos tienen en mente el hecho de que Alemania es el país más poblado (80 millones de habitantes) y más rico de Europa, que es la tercera potencia económica del mundo y que, dejando de lado el éxito comercial de sus automóviles, de sus electrodomésticos y de sus industrias química,

farmacéutica, etcétera, su cine (el “Nuevo Cine Alemán”), hace apenas unos diez años, gozó de un inmenso prestigio mundial. Por contraste, la impotencia actual de las películas alemanas para reconquistar un modesto espacio que se sitúa entre el 10% y el 15% de su mercado interno debe parecerles mucho más patético.

Pero no debemos olvidar que el prestigio del Nuevo Cine Alemán era muchísimo mayor en el exterior que en Alemania misma, y que, tanto adentro como afuera, su atractivo se limitaba a un público relativamente confidencial. De hecho, a los distribuidores sigue resultándoles más fácil exportar sus películas que encontrar salas alemanas donde presentarlas. También hay que recordar el inmenso trabajo efectuado por el Goethe Institut en todo el mundo para propiciar el auge de este cine, y saber que, en Alemania, en el mismo momento, su distribución en salas recibía un escaso apoyo, mucho más escaso que la producción. Se dice entonces que este desequilibrio —aún vigente— ha generado un “cine huérfano”. Sin embargo, es importante destacar que el sentido de este calificativo se vuelve complicado y ambiguo si consideramos el papel fundamental que juega la televisión en la coproducción y, sobre todo, en la difusión de estas películas.

El Nuevo Cine Alemán era un cine de autor

En Alemania, la legitimación social del “autor” es la de un productor de cultura. Y es subvencionado como tal por el Estado. Este último no percibe esencialmente al autor como un beneficiario de su generosidad, sino más bien como una especie de “colono” al que alquila una parte de sus ingresos fiscales a cambio de legitimación y prestigio culturales. El sistema de subvención distingue formal e institucionalmente los films con vocación cultural (que, a nivel federal, dependen del Ministerio del Interior) de los films con vocación comercial (que, al mismo nivel, dependen de la Filmförderunganstalt). Las subvenciones concedidas a los primeros son financiadas por los ingresos fiscales, mientras que las concedidas a los segundos son financiadas por un impuesto sobre cada entrada vendida. Esta doble estructura se retoma a nivel de las Länder. Paralelamente, el Goethe Institut se encarga de la difusión de films culturales en el

extranjero, mientras que la Export-Union se ocupa de la promoción del cine comercial.

Así, la práctica del autor no está pensada como una "política", sino como una "economía" o una ética. Siguiendo un modelo artesanal, el autor se encarga de todas las etapas decisivas de la fabricación del film (guión, producción y realización), así como de su "presentación en sociedad".

Además, para este tipo de autor —surgido del espíritu progresista y antiautoritario del 68— no existe la noción de mercado, de consumidores y de transacciones basadas en el valor de intercambio. El teatro de sus acciones es la sociedad; su destinatario, la colectividad; y la base de las transacciones es el valor de uso.

Pero el autor es más que un artista comprometido. No se limita a observar su época y moldear un objeto que la denuncie a distancia y que, además, vendido a un mayorista (un distribuidor) y luego a un minorista (un explotador de salas), se transforme en mercancía. Por el contrario, los autores presentaban sus films en un circuito de salas paralelas (llamadas "salas comunales" y subvencionadas con los ingresos fiscales de las ciudades, a instancias de los teatros y las óperas), los acompañaban y los sometían al público como material de reflexión y tema de debate.

La implementación de un circuito alternativo no solo creó un mercado para el cine de autor, sino que también logró ganar la fidelidad de un público importante (en su mayoría constituido por estudiantes). Además, la presentación del film por su autor y la discusión que seguía (muy animada y a veces interminable) creaban una proximidad e instauraban un clima de complicidad entre destinador y destinatario (en estas condiciones, las películas estaban muy lejos de ser huérfanas). Sin embargo, esta complicidad no era solo el resultado de la presencia simultánea del autor y su público en la misma sala: provenía de un desamparo común, de una comunidad de aspiraciones, de una cohesión ideológica y de un sentimiento de urgencia. A raíz de ello, las discusiones sobre estos films muy cercanos a la realidad de entonces se referían más a su fondo ideológico, a la visión del mundo del autor que, por ejemplo, a la estructura narrativa del relato y otras consideraciones estéticas. Si el público buscaba en las películas ideas sociopolíticas justas y análisis coherentes en perjuicio del placer estético y de la cultura cinematográfica, es porque intentaba aprehender y comprender su sociedad: su denso pasado y su presente contradictorio.

Abstrayéndose de las características y herramientas específicas del medio, pareciendo ignorar que el fondo ideológico de una película se encuentra más en su "arte" que en su análisis, esta orientación discursiva de la recepción de películas construye al autor como pensador. Pero esta construcción no resulta solamente de la recepción, sino que también es el hecho del artista que asume su responsabilidad social, que utiliza su medio de expresión y su legitimación social para intervenir en las tensiones de su tiempo en nombre de la verdad y de la justicia para, así, convertirse en un intelectual.

La exigencia primordial del público hacia el Nuevo Cine Alemán era una exigencia intelectual. Y, aunque todos los autores la compartían, no todos podían satisfacerla con el mismo éxito.

El viraje

Actualmente, treinta y tres años después del manifiesto de Oberhausen, que sentaba las bases del Nuevo Cine Alemán, este último se reduce —tanto en Alemania como en el exterior— a los tres autores (Fassbinder, Herzog y Wenders) cuyas obras son, artísticamente, las más logradas. Y, mientras que en el exterior el fenómeno del Nuevo Cine

Alemán se constituye en objeto de estudio y en recuerdo tanto más agradable cuanto mayor es la decepción ante las películas actuales, en Alemania representa sobre todo un fracaso que debe superarse. Para algunos, este hecho sería el origen del desapego del público alemán hacia su propio cine y, por lo tanto, de su defección.

"Ya a mediados de los años setenta —dice Ula Stöckl— nuestras películas no funcionaban debido a la falta de público." Obviamente, esto produjo el dismantelamiento progresivo del circuito paralelo. Las salas cerraron y orientaron su programación hacia films que garantizaran una mayor popularidad. Y, mientras que Helma Sanders-Brahms no deja de repetir que sus películas son más aplaudidas en Francia y en Japón que en Alemania, Thomas Elsaesser recuerda que Edgar Reitz tuvo que esperar veinticinco años para ser reconocido públicamente en su propio país gracias a *Heimat* (1980-1984). Para completar el balance del fracaso del cine alemán en su propio territorio, cita a Fassbinder, cuyo único éxito de público fue *El matrimonio de Maria Braun* (1978). También menciona el hecho de que *El tambor* (1978-1979), de Volker Schlöndorff, solo obtuvo el 16% de su cifra de recaudación en Alemania, a pesar de haber ganado la Palma de Oro en Cannes y el Oscar a la Mejor Película Extranjera. Por último, pasa lista a los cineastas que dejaron Alemania para rodar fuera de ella (Wolfgang Petersen, Wim Wenders).

Son muchas las razones que pueden explicar el desapego del público. Para quienes velan por el comercio del cine, la causa principal parece ser la mentalidad de los autores. Mimados por un régimen de subvenciones indiferente a los problemas de explotación y elevados al rango de amos absolutos por el sistema de producción artesanal, los cineastas —dicen— no filman para un público, sino para ellos mismos y para un círculo restringido de amigos. Filman para expresar sus inquietudes y estados de ánimo sin preguntarse acerca de los deseos del público (por otra parte, la estructura del sistema de subvenciones hoy es cuestionada por el conjunto de la profesión porque es demasiado pesada, demasiado compleja y, sobre todo, porque dispersa el dinero a través del país). Por lo tanto, les reprochan el obedecer a una moral de artista de vanguardia pero, sobre todo, el haber creado films que el público considera graves, pesados, complicados, áridos y lúgubres; demasiado lentos y demasiado largos; en suma: demasiado exigentes, demasiado aburridos, demasiado deprimentes. En su conjunto, estas películas habrían impreso una mala imagen del cine alemán en el pensamiento de sus conciudadanos (aunque algunos matizan esta opinión, atribuyendo esa mala imagen a una causa más profunda: la mala conciencia de los alemanes y su odio hacia sí mismos).

En una perspectiva más analítica, Reinhard Hauff —director de la Academia Alemana de Cine y de Televisión de Berlín— explica la debilidad actual del cine alemán y la fuerza del cine americano de la manera siguiente: "El Nuevo Cine Alemán y sus films eran, para sus autores, una cuestión de vida. Ese cine había nacido de la misma presión, de la misma pasión que había empujado a sus autores a comprometerse y elaborar un proyecto de oposición ante la sociedad. Por lo tanto, los films eran la expresión concreta de esa oposición social y, a la vez, de la consecuente oposición al lenguaje convencional del cine, expresada mediante la destrucción de sus formas (por ejemplo: Alexander Kluge)".

Como constata Hauff: "Hoy las ideologías están en crisis. Las oposiciones que antes existían en el seno de la sociedad han sido dismanteladas y resueltas no mediante una confrontación, una explosión cuyo saldo habría sido un ganador y un perdedor, sino mediante un desmoronamiento,

una implosión que ha nublado los puntos de referencia. En el conflicto que opuso al Oeste con el Este, por ejemplo, ya no es para nada claro, visto desde Alemania, quién ganó y quién perdió.

Ahora bien —continúa—, lo que buscamos en el arte es una claridad que ya no encontramos en la vida. En los Estados Unidos, las balizas siguen siendo claras: la cultura es una cultura de la acción, de la lucha por la existencia, un combate de vida o muerte donde no existe terreno neutro donde sobrevivir. ¿De qué trata el cine americano sino de una lucha existencial, de una *bottom line* que distingue muy claramente al ganador del perdedor, al bueno del malo? En Alemania, el desmantelamiento de las oposiciones hace que los conflictos sociales no puedan ser o no sean abordados. Por ello, las historias que contamos deben fabricar artificialmente esas oposiciones. Deben surgir de conflictos para ser contundentes, pues la noción de conflicto implica la noción de resolución y, por lo tanto, el surgimiento de una claridad. En otras palabras, deben poder trasponer o sublimar los verdaderos conflictos.

Pero Alemania no posee una gran tradición de narradores. La suya es sobre todo reflexiva y especulativa. Es una tradición de ensayistas. Además, la oposición entre la cultura erudita y la cultura popular es muy marcada. Entre Goethe y la fotonovela hay poco espacio.

Aquí reflexionamos, buscamos soluciones y giramos sobre nosotros mismos. Es cierto que las calles rebosan de historias, de conflictos y de dramas. Pero los relatos que hacemos con ellos están movidos por una urgencia autoestimulada y minados por la conciencia melancólica de su futilidad. La implosión de las oposiciones y de los conflictos produjo la de los modos mismos de narración y de su posible impacto” (entrevista a Reinhard Hauff, Berlín, 7 de febrero de 1995).

A este análisis de la incapacidad actual de los cineastas para encontrar una manera contundente de narrar se agrega el análisis más radical de Ottokar Runze, ex actor del Berliner Ensemble, realizador y, hoy, productor. Según Runze, las subvenciones que debían proteger al cine de la invasión estadounidense (porque, efectivamente, crecieron al mismo ritmo que la invasión) terminaron matándolo. Para fundamentar su opinión, cita el caso de Fassbinder y el de Herzog, que realizaron su obra fuera del sistema de subvenciones. Además, Runze percibe el cine de autor, en el mejor de los casos, como una cura de adelgazamiento (por ejemplo: Antonioni) y, en el peor, como una hipocresía del artista (hipocresía porque se cree más importante que la historia que cuenta). Pero, sobre todo, lo percibe como un callejón del cual solo se puede salir insertando en la pantalla puestas en escena inaccesibles para la televisión, grandes dramas y temas que conmuevan el corazón de los espectadores.

Otros también mencionan el bajo nivel de cultura cinematográfica del público y la escasez de soportes críticos con que cuenta el cine. En Alemania, no existen revistas de cine de nivel medio, y muchos diarios locales han abolido sus crónicas cinematográficas, considerando que el gran volumen publicitario (de los films americanos) vuelve inútil todo texto crítico en sí mismo. Además, la acogida que los críticos reservan a las películas de su país es tibia, si no peor: “La vida es demasiado corta para permitirse un film alemán”, retomando la frase de Veronika Rall, crítica del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Rehacer todo

Instalado en Potsdam-Babelsberg, sobre el terreno de los

estudios de la DEFA y de la UFA antes que ella, el Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, fundado en 1994 por iniciativa de las Länder de Berlín y de Brandemburgo, es una criatura de la unificación. Incorporado como sociedad de responsabilidad limitada, para Alemania constituye no solo un nuevo tipo de organismo de ayuda al cine y el que anuncia el futuro, sino también, en el plano simbólico, el significante de la vuelta al orden y a las fuentes de la gran industria cinematográfica anterior a la guerra.

Su misión es trastocar el régimen del cine de autor y volver a asentar la producción sobre bases industriales que, según se espera, favorecerán el retorno del público.

Ya de entrada, el Filmboard GmbH difiere por partida doble de los demás organismos. En primer lugar, porque está constituido como sociedad comercial —su capital (40 millones de marcos) debe ser recuperado y no gastado como un presupuesto de subvenciones— y en segundo lugar porque, en él, las decisiones son tomadas por una sola persona (el director general) y no por un jurado de pares.

A estas diferencias fundamentales se agrega la exigencia de que todo proyecto sea sometido por un “verdadero” productor, quien debe asumir el 30% del financiamiento del presupuesto y proporcionar una estructura de recuperación. Además, debe estar acompañado de un contrato de distribución y de una clara identificación del mercado al que apunta.

Así, quiebra el “principio de la regadera” (como dicen los alemanes) que subyace bajo el actual reparto de subvenciones, para dar a un número restringido de proyectos una ayuda más importante y mayores cuidados.

Su director, que no actúa como banquero sino como socio, quiere asegurarse de que solo entrarán en producción los proyectos que sean totalmente logrados en todos los rubros. Por otra parte, quiere utilizar todas las técnicas de investigación que permitan ajustar los films a los gustos y deseos de los consumidores, así como todas las estrategias de comercialización capaces de atraerlos hacia los productos. Por otra parte, en un esfuerzo para “profesionalizar” la profesión, el Filmboard GmbH apoya la organización de gran número de talleres de guión, producción, comercialización, etcétera, coordinados principalmente por expertos norteamericanos.

Vistas desde aquí, las políticas de la reestructuración no tienen nada de excepcional. Pero en Alemania, la normalización del proceso de producción representa una verdadera revolución (o contrarrevolución). En el contexto actual, una cultura de producción tan excepcional como la de Alemania estaba condenada a desaparecer. No obstante, muchos cineastas que habían abrazado la manera y el pensamiento “de autor” se sienten desorientados por este barrido y amenazados por la nueva mano de este juego. Porque, desde ahora, en Alemania —como cada vez más en todo el mundo— cada uno velará por el cumplimiento de su tarea: los guionistas escribirán guiones, los productores producirán, los realizadores realizarán y los vendedores venderán. Y, una vez más, el artesanado que se quiso rehabilitar en el fervor político de los años sesenta y setenta cederá a la industria. Al haber recobrado la fe en la división del trabajo, la nueva generación de cineastas y los empresarios de cine esperan que esto favorecerá una unión armoniosa entre mercado y creación, arte y comercio, que restaurará la confianza de los distintos tipos de público, pues cada uno encontrará el film de sus medios y de sus exigencias. A instancias de la industria automotriz, la del cine también desea fabricar sus Volkswagen, sus Mercedes y sus Porsche. ■

Traducido del francés
por María Valeria Battista

Largos de manga

por Máximo Eseverri

Las películas del ciclo derivadas del Manga

El *Manga* es más que “historieta japonesa”, así como el *Animé* no es solo dibujos animados con personajes de ojos enormes. Ambos géneros (solo diferenciables por el soporte) encierran pautas de lectura y escritura que los ubican más allá de una simple “versión nipona” de sus pares occidentales, el cómic y los cartoons.

El fenómeno editorial que suponen llega a nuestro país tamizado por las reimpressiones traducidas de las megaempresas editoriales europeas, mediadas a su vez por las maniobras temerarias de los importadores, cuyos cargamentos van a parar la mayoría de las veces a las bateas del fondo de las librerías especializadas.

En el caso de los productos audiovisuales recibimos por el cable o los kioscos fragmentos de copias traducidas de segunda o tercera generación de una selección estéticamente despareja: de *Sailer Moon*, éxito infantil en la actualidad, a *Akira*, largometraje del maestro Katsushiro Otomo. Lo mismo ocurrió en el pasado con otros seriales como *Robotech*, *Capitán Raymar* o *Go-Mifune* (Meteoro). Casi siempre se trató de obras ubicables en el campo de la ciencia ficción y lo infantil.

En Japón, el universo del *Manga* es prácticamente inconmensurable. Existen seriales de éxito con temáticas y personajes inimaginables: cocineros, jugadores de naipes, ancianos jubilados, todas las variantes de la pornografía, capítulos y capítulos de las jornadas de pesca de un empleado menor de una gran empresa, unitarios con personajes secundarios de otras historietas... Las gruesas revistas de aparición semanal hechas de papel reciclado son devoradas por millones de consumidores de ambos sexos y de todas las edades. Se leen en cualquier lugar y momento, y la oferta es tan diversificada que difícilmente alguien no dé con un tema o un personaje de su interés.

Semejante industria cultural no podía tardar en tomar el cine por asalto. Algunos resultados de ese abordaje pudieron verse en el ciclo de Nuevo Cine Japonés, realizado en la sala Leopoldo Lugones, organizado por el Teatro San Martín y la Cinemateca Argentina con el auspicio del Centro Cultural de la Embajada de Japón, entre el 18 y el 25 de abril.

Aunque en menor escala, en abril del año pasado ya pudieron verse films con historias extraídas del *Manga*, exhibidos en un ciclo similar en la misma sala. Se trató de *No estamos solos* (1993), de Yojiro Takita, y *Hombre de ningún lugar* (1991), de Naoto Takenata.

En el reciente ciclo cuatro películas están basadas en historias de *Manga* y otras tantas reflejan sus influencias tanto en su argumento como en su lenguaje cinematográfico. Aclaro que se dejan aquí fuera del análisis varias películas excepcionales proyectadas en el ciclo, como *La espina de la muerte*, de Kohei Oguri; *Takeshi, días de infancia*, de Masahiro Shinoda, o *El río Shimanto*, de Hideo Onchi.

El *Manga*, con pocas excepciones, es un exponente claro de la cultura popular masiva. En general, sus historias son simples y directas, sus argumentos son unidimensionales y sus personajes son, digamos, “monocualitativos”. Sorprende, sin embargo, que aun sometidas al más feroz orden industrial, estas estampas japonesas no hayan terminado de perder las visiones del mundo de su antigua cultura, cimentada en varios miles de años de historia (con no pocos golpes y derrotas). Es el caso de Japón y no el de Oriente: el cine chino, por ejemplo, ya demostró poder prescindir de esa matriz con películas como *Comer, beber, amar*, de Ang Lee, cuyo guión no tenía nada que envidiar a los de los comediógrafos de Hollywood.

No: en Japón este carácter narrativo vive y goza de buena salud. Un poco como necesidad y otro poco como intención el *Manga* se ha convertido en una barrera de contención cultural, solo negociable en Occidente mediante la correspondiente adulteración. En el caso de su transposición cinematográfica el *Manga* conserva todas sus cualidades, a la vez que, en tanto transposición, se filtran la autoparodia, la crítica y la reformulación. Eso hace que por momentos las películas sean aun más complejas e interesantes que su referente gráfico.

En todas las películas podremos encontrar zonas chatas y maniqueísmos, mas resulta imposible hallar la dualidad bueno/malo: los personajes son individualidades en busca de algún objetivo, pero sin la posición moral predeterminada, que tanto tranquiliza aquí al gran público. Las historias no siguen a un personaje sino a varios (cuando no a todos); así, cuando llega el final —la confluencia de destinos— no sabemos de qué lado ponernos, no queda claro quién ganará la carrera (*Dos corredores de 800 metros*, Ryuchi Hiroki) o si la empresa será justa con su empleado (*Qué azul es el cielo*, Akira Emoto).

La pluralidad de líneas narrativas es potenciada geométricamente por la seriación de los capítulos, que ha sido respetada. La historia comienza y termina a cada momento (*De pesca por la vida*, Azuma Morisaki), y cada ciclo es autónomo e integrable: no construye como los peldaños de una escalera —linealmente— sino como los ladrillos de una casa (*Todos los días es verano*, Shushuke Kaneko).

Desde el humor (Morisaki), el sexo (Hiroki) o el terror (*El miedo*, Makoto Wada, verdadera *Twilight Zone* nipona), estas historias son reflejo de la alienante cotidianidad urbana del ultramoderno Tokio. El espectador ve repetida su vida en la pantalla bajo clave de género, igual que lo hace con su revista cuando, mientras viaja en el *shinkansen* (tren bala), lee cómo un personaje se traslada en los trenes-hoteles-cápsula para poder ver a su esposa (como se ve en *De pesca...*). La alienación no es objeto de denuncia sino elemento primario del relato.

Formaron parte de la muestra varios films de jóvenes

directores japoneses que crecieron con estas revistas, cuya formación es académica —no de set— y que vienen más de la animación, el dibujo o el diseño gráfico que de las escuelas de cine. En *Dos corredores de 800 metros* los juegos de cámara parecen pensados en función de las viñetas de una página de una de estas revistas: larguísimos travellings, subjetivas bajo el agua, uso y abuso de la grúa, teles y gran angulares puestos en el momento justo crean un dinamismo propio de la diagramación del *Manga*, de la que el cómic norteamericano —generalmente más estático— aprendió varias lecciones en su momento.

Tanto el aporte como la innovación desbordan lo formal. En *El miedo*, cinco cortos basados en cuentos de famosos autores locales marcan las situaciones angustiantes, los resentimientos y las miserias de la vida moderna de Japón. Quedar encerrado en un ascensor con una esposa engañada que lleva a su marido su hijo recién nacido descuartizado y dentro de una valija o ser obligado a tomar una fuente de caldo de gatitos vivos por no pagar el boleto del *densha* (tren eléctrico) son las pesadillas de un país superpoblado, urbanizado y tecnificado, donde sin embargo ya queda claro que una vuelta a lo bucólico no es posible ni deseable. Es la encrucijada y no un simple “alejamiento de lo natural” lo que causa la angustia.

La homosexualidad, que en el ciclo anterior (*Resplandor*, Joji Matsuoka, 1992) era tratada como tabú, aquí es elemento intrínseco de la trama (*Dos corredores...*, 1994): un atleta es amante de un compañero de equipo y tras la muerte de este, forma pareja con la amante secreta del muerto. Juntos discuten las apetencias sexuales de la ex pareja de ambos. Finalmente ella lo traiciona con su mejor amigo. Ninguno supera los veinte años.

Todos los días es veraneo (1994) está basada en un guión del llamado *Shojo-manga* o historietas para chicas. Este tipo de seriales que generalmente consiste en culebrones livianos muestra aquí a una adolescente que abandona uno de los mejores colegios de su ciudad y se asocia con su padrastro, que renuncia sin razón visible a un cargo directivo en una gran empresa. Para vergüenza de la madre y esposa, forman una empresa familiar de servicios domésticos contratada por los vecinos. Juntos descubrirán matices de su vida que consideraban perdidos o inexistentes. La película, de trama simple, explícita para nosotros, no deja de tener en la otra punta del globo rasgos decididamente anarquistas: la joven, torturada psicológicamente por sus compañeras y docentes, se despide del edificio para no volver nunca más, en una sociedad donde son usuales los suicidios de aquellos que no logran pasar los exámenes de instituciones como las que la protagonista abandona. Su padrastro renuncia a un puesto jerárquico excepcional para alguien de su edad simplemente porque “no soporta a sus compañeros de trabajo” en la tierra del *kaizen*, versión empresarial del toyotismo (sistema de organización industrial donde la variable de ajuste es el ser humano). Si el tratamiento del tema es simplista, el problema no lo es: Emoto se ocupa de lo mismo en *Qué azul es el cielo* (1993), esta vez desde el surrealismo y recurriendo también a una historia de *Manga*.

La comedia *El fantasma de la taberna* (Takayoshi Watanabe, 1994) muestra a un viudo dueño de un local asimilable a cualquier bar del microcentro porteño, acosado junto a su nueva pareja por el fantasma de su esposa difunta. A medida que avanza la película se van perdiendo las razones para temer al espectro: él se funde con la vida cotidiana y llega a colaborar con ellos en el negocio. El espíritu se enoja, se entristece, se emborracha: no hay nada que temer, él es solo un recuerdo que tarda en dejar al tabernero. Este, por su lado, vive aventuras emocionantes desde su local de dos por dos. En un espacio y una historia fácilmente entregables al costumbrismo el protagonista es un héroe, un salvador y un



En la agenda la pesca



El fantasma de la taberna



Carrera de sexo

maestro para sus clientes: sin necesidad de idealismo la grandeza desborda lo físico y permite que lo ignoto se transforme en clave. Lo diminuto no solo “puede ser grandioso”, sino que lo es efectivamente.

Y todo sucede en el marco de un mundo que más que tener otras tradiciones contiene otra forma de concebir el espacio, el tiempo o las relaciones humanas. Botes de un solo remo, trenes hiperveloces, hoteles-cápsula donde las habitaciones son de dos por tres por un metro; los autos son pequeños, las casas son pequeñas, las ciudades son enormes; es distinta la forma de sentarse, de limpiar los pisos, de llevarse la comida a la boca; los paneles corredizos de las viviendas no son ni puertas ni ventanas: son ambas cosas. No hay mesas ni sillas, los habitáculos están hechos para vivir de rodillas. En el diálogo diario el sexo es un aspecto más de la vida cotidiana, como comer o como ir a trabajar. La mujer (al menos en las películas) recibe un protagonismo y un espacio inusual en nuestro cine. En el verano el canto de la cigarra es sonido perpetuo, el resto del año el tiempo es el tiempo del trabajo. Todas son películas torpes, es cierto. Mas queda por discernir si esa torpeza está en la pantalla o en la retina del espectador. Este es un problema viejo, que ha dado más de un dolor de cabeza a los teóricos occidentales, digamos, desde los saltos de eje en los films de Ozu. El problema ha sido hipotéticamente zanjado bien por la vía antropológica (atribuir las anomalías a la “japonesidad” de sus películas) bien por la vía formal (se trataría de una extraña forma de vanguardia, una revolución conservadora, un quiebre no isotópico). Décadas después, estas cintas vuelven a enfrentarnos a esta paradoja del producto cultural masivo pero no necesariamente idiotizante. Son películas torpes, pero no estúpidas.

Este cine japonés que se nos presenta como *excepción a la regla* debería hacer que nos planteáramos si nociones como vanguardia, formalidad, tradicionalismo, japonesidad o ruptura son aplicables en este caso y, en definitiva, si son por completo adecuadas para pensar el cine. ■



DIARIO DE VALDEZ

XXVI

por Jorge La Ferla

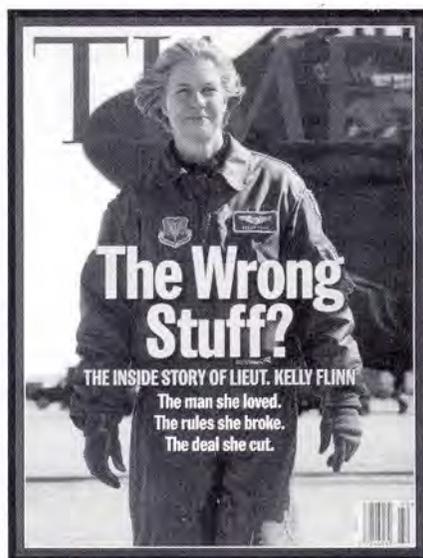
Valdez around the world:
N. Y.-La Paz-París-Firenze-Kinshasa

El sistema Valdez. Tras lo ocurrido con el Jumbo de TWA y luego de las reiteradas amenazas recibidas, Valdez decidió volver a utilizar su Key Jet para desplazarse alrededor del mundo. Las últimas semanas de mayo y el mes de junio eran claves para terminar de ajustar situaciones que garantizarían el difícil *fair play* siempre buscado por el gran operador. Las negociaciones con los medios de comunicación, especialidad principal de nuestro personaje de origen argentino, desembocaban cada vez más en decisiones sobre el manejo del poder a escala planetaria. Valdez estaba harto de no poder limitar su trabajo a su especificidad, la globalización y comercialización de los medios audiovisuales y de información, y tener que dedicarse a los asuntos de la política. Pero también era verdad que el mundo decadente de los manejos del poder lo seducía *in extremis*. Valdez asumía con desprecio su destino de ser, indirectamente, operador de oscuras corporaciones financieras que se habían convertido en el nuevo gobierno mundial. Sin Estado, ciudadanos, ejércitos, banderas, obreros, ni sindicatos, estos conglomerados de banqueros, inversores, prestamistas y empresarios virtuales dominaban la escena del sistema internacional. La presión sobre la tecla de una computadora podía decretar en horas la caída de la bolsa, de un gobierno, o producir un efecto tequila. Desde su computadora, Valdez monitoreaba valores claves de empresas estatales francesas antes de la segunda vuelta de las elecciones legislativas. También corregía las declaraciones del Santo Padre en su periplo por Polonia de acuerdo a las decisiones del gobierno de privatizar la distribución del cableado de fibra óptica en Cracovia y Varsovia, o de hacer tambalear la estructura del tratado aparentemente sólido de Maastricht. Un e-mail de Valdez podía cambiar la historia de las finanzas y por ende de la política en muchos países. Valdez lo sabía y, decidido a reasumir obligatoriamente su destino, recorre el mundo durante varias semanas en un periplo interminable. La misión era encargarse de ver las cosas más lejos que desde la pantalla de su pequeño ordenador personal, prototipo único en el planeta. Diseñada especialmente por encargo de la RKV Entertainment en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, con dineros provenientes del gobierno francés, de Fort Knox y de la corporación Bechtel, la computadora de Valdez era a prueba de *hackers* y de cualquier tipo de ética. Desde la CIA hasta grandes corporaciones, había decenas de ingenieros de sistemas y *nerds* yuppies que soñaban con entrar algún día al sistema de Valdez.

Key Jet. El jet de Valdez, financiado por grupos que desde Hong Kong podían justificar sin problemas cualquier recurso financiero, había sido concebido aparentemente en Seattle, en la fábrica Boeing, como rezaba la marca en el orillo. En realidad surgió de la aplicación de varios diseños y tecnologías que permitían lograr una autonomía de vuelo inmejorable a velocidades muy superiores a la barrera del sonido. Con un sistema de radares que lo volvían invisible, el Key Jet era como la Ferrari de Richard, único en su tipo. El presidente de Argentina, por ejemplo, siempre soñó con pilotarlo, aunque fuera por un rato, a cambio de lo que Valdez quisiera. A pesar de las pingües pólizas que aseguraban la nave, Richard por cábala, ética y sobre todo por superstición no accedió nunca al pedido blandiendo excusas de seguridad. Escondido en un oscuro hangar del aeropuerto de Newark a minutos de Nueva York, el avión de Valdez, al igual que su limusina, era ya objeto de culto. Los servicios secretos de varios países lo observaron, por placer o chululismo, cuando descansó discretamente en las últimas semanas en el aeropuerto de Le Bourget, en las afueras de París; en el sector militar del aeropuerto de El Alto en La Paz, Bolivia, o en una base militar cerca de Brescia, en Italia, entre otros lugares.

¿Dónde está el piloto?: The Right Stuff.
En verdad Valdez había dejado de utilizar el

Key Jet pues no conseguía que la única persona que consideraba idónea para ocuparlo se hiciera cargo de los comandos de su avión. Pero ese impedimento iba a durar poco tiempo. La tarea era compleja, pero Valdez hacía tiempo que lo tenía decidido. La rubia teniente Kelly Flinn era la estrella declarada de la U.S. Air Force y se le planeaba una fulgurante carrera en el mundo de la moda, el espectáculo y la política. A los 26 años, Kelly era la primera mujer en la historia del país que piloteaba un bombardero B-52. El avión más poderoso de la Fuerza, un acorazado volante de titanio, aluminio y acero de más de 35 toneladas y cargado de bombas atómicas, era suavemente guiado por las pequeñas y delicadas manos de la teniente Flinn, antigua alumna de Valdez en sus seminarios sobre ética y geopolítica dictados en la John Hopkins University. La trama fue sencilla. Como ocurría en el pueblo Fargo de los Cohen o en el hotel del Maine en *The Shining* de Stanley, las planicies de North Dakota eran un lugar en donde el aburrimiento, la desolación y el frío hacían que la gente adoptara conductas extrañas. La vida en la base aérea de los B-52 era muy dura debido a los extraños pensamientos a los que podía conducir la mente. Armar la puesta en escena para que la teniente Kelly zafara se convirtió en un asunto de Estado. El matrimonio Zigo, una pareja de jóvenes inescrupulosos que revistaban como



Fue mucho el dinero y varias las influencias que tuvieron que hacerse valer para que las verdaderas razones de la baja de la teniente Flinn no fueran públicas. Valdez nunca se sintió tan seguro en el aire.



Todo va mejor... Jaime Paz Zamora quiere adivinar su destino en su alianza con el dictador Banzer. Valdez lee su hundimiento en la caída de las hojas.

empleados de la Fuerza Aérea, crearon la situación ideal: un triángulo amoroso que se transformó en noticia nacional. Las reglas eran simples: la desobediencia y provocar una situación de adulterio se sancionaban con la baja de la fuerza. La publicidad de la relación entre Marc Zigo y la teniente fue la excusa para permitir una salida injusta pero tranquilizadora de la Kelly de la Fuerza Aérea. Clinton, que sabía las razones de todo el asunto, se mantuvo prescindente, como solía hacer en todo caso importante. Luego del escándalo y de su baja, la agraciada señorita Flinn se transformó a fines de mayo en la primera piloto oficial del Key Jet. Valdez estaba feliz, y ella, exultante por su nuevo trabajo civil y por no terminar los días como sus colegas del Enola Gay.

Todo va mejor con Banzer. Hace exactamente cuatro años —ver *El Amante* N° 31— Valdez dejaba sentadas las bases para lo que serían dos hechos trascendentales en la historia de Bolivia. El primero fue la victoria en las elecciones de una combinación política premonitoria. El colegio electoral elegía como presidente del país al Goni Sánchez de Losada, padre de la reforma económica en favor de los albaceas del libre mercado durante el gobierno del gran timonel, el Mono Estenssoro. El vicepresidente, para sorpresa de todos, era Víctor Hugo Cárdenas, educador progresista y ex militante del violento movimiento Tupak Atarí. Este experimento triunfal de Valdez anunciaba su gran sueño: la fórmula Domingo Cavallo-Graciela Fernández Meijide para el año 99 en la República Argentina. Así pasaron en Bolivia, del 93 al 97, cuatro años de paz aunque no de bienestar económico. El otro hecho trascendente fue la inesperada clasificación del equipo boliviano para el Mundial de Fútbol en los Estados Unidos en 1994. Estos triunfos únicos e inéditos, en los que Valdez había colaborado, eran irrepetibles. El furtivo paso por Bolivia a fines de mayo sirvió para dejar en claro su desentendimiento con respecto a la nueva coyuntura y cobrar algunas dádivas que se le adeudaban por antiguos negocios. La situación deportiva y política era deprimente. La muerte del compadre Palenque, delfín de Valdez y dueño del canal 4 de La Paz, había sido un golpe terrible. El líder popular de Condepa, en el que confluían el manejo de los medios y la comunicación con la gente, había sepultado las aspiraciones de producir una continuidad interesante con el gobierno saliente del MNR. La sucesora, la comadre Consuelo, acompañante y conductora de sus programas de radio, televisión y política, si bien era confiable nunca iba a concitar la atención, el rating y la intención de voto que fue construyendo el compadre, siempre con la ayuda de Valdez. El anunciado triunfo de la comadre en La Paz no bastaba para contener la ira de Valdez. Era inevitable, tal como ocurrió en Tucumán con la llegada a la gobernación del general Bussi, la toma de la presidencia por el general Banzer, antiguo y venal dictador que gobernó el país con mano dura tras la asonada militar número 154 que sufrió el país a principios de los setenta. Los

años de plomo vividos durante la dictadura del pequeño general habían marcado la historia del país con muertos, corrupción y numerosos exilios. Muchos veían con desasosiego la vuelta a través de las urnas del anciano ex dictador. Una vez más el ex presidente del palacio del quemado, Jaime Paz Zamora, había operado con delaciones, traiciones y venalidades para convertir a Banzer en el nuevo presidente. Una vez más el MNR no había dejado sucesor y se retiraba con la cola entre las piernas del gobierno. La accidentada victoria en fútbol frente a la Argentina, sucia en procedimientos y limpia a nivel deportivo, confirmaba lo que la convención de chamanes y yatiris había proclamado pocos meses antes. A diferencia de 1993, anunciaron la no clasificación de la selección nacional para el Mundial de Francia en el 98. La dirigencia actual que maneja el fútbol en Bolivia es de la más baja calaña y, como ocurre en la política, es la causa fundamental de los malos resultados obtenidos. Valdez había hecho los últimos intentos desde la Casa Blanca para evitar a toda costa cualquier posibilidad de triunfo para Jaime Paz Zamora y tratar de impedir el ascenso al poder del general Banzer. Clinton había respondido rápidamente a las sugerencias de Richard. Así se hicieron públicas y se inflaron las relaciones de Paz Zamora con el narcotráfico, que eran tan evidentes como las del presidente saliente de Colombia, Ernesto Samper, o las de cualquier otro candidato a la presidencia en los países de América Latina. Esta fue una buena razón para desatar una eficaz campaña desde Washington advirtiendo sobre los peligros que implicaba la posibilidad de que el partido de Paz Zamora terciara y se aliara con el partido de Banzer. Pero no había dado resultados aparentes para impedir la elección del ex dictador. Por otra parte, la baja calidad del juego mostrada durante la copa sudamericana era prueba fehaciente de la pérdida de una *fair play* que llevaría a una descalificación permanente de Bolivia. De todas maneras Valdez no perdía las esperanzas de revertir ese estado de cosas.

Room with a View: Florence. Y así pasaron los días. Valdez ya no sabía dónde estaba ni hacia dónde iba. Aterrizaje en Kinshasa y la organización de los negocios antes de la entrada del ambiguo Kabila como presidente del ex Zaire. Arreglo de la sucesión del nuevo gobierno socialista en Francia y las nuevas negociaciones para la construcción de una red televisiva europea mixta. La graduación de Chelsea, la hija de Clinton, en las afueras de Washington y la presencia en el acto junto a Bill e Hillary. Controlar la captura y los alcances de uno de los varones de la Mafia en los alrededores de Palermo, principal contacto con los carteles de Colombia. El retorno de Berlusconi al ruedo político y Valdez que vuelve a fumar la pipa de la paz con el presidente del Milán. Cansado de tanto viaje, Valdez establece un paréntesis para arreglar una cita con una antigua conocida de la Universidad San Javier que trabaja actualmente como asesora en un organismo internacional de la

Comunidad Europea en Bruselas. Especialista en recursos hídricos para el Tercer Mundo, Valdez la quería convencer de que transformara su especialidad en estudio y asesoramiento en la distribución y venta de algo más vital aun que el agua como es el flujo audiovisual. Para Valdez ese era el tema de fin de siglo: dominar la comercialización de los caudales de información a través de las diversas canalizaciones digitales. Y así fue como la cita se concertó en Florencia una tarde de junio. Valdez necesitaba aislarse del *high establishment* y del mundo de la transa pero al mismo tiempo no podía con su genio. Hacía muchos años que no pasaba por esa ciudad, regalo de los dioses y del Vaticano. En realidad, Valdez tenía debilidad por un pequeño poblado, Fiesole, a pocos kilómetros de Firenze y desde cuyas laderas se divisaba toda la ciudad. Con anteojos negros y vestido de paisano, Valdez recogió a su amiga en el centro de la ciudad y le propuso un almuerzo con vista a Firenze. Varios paparazzis fueron despistados en el camino y así fue como ese día de primavera se produjo algo preunciado pero difícil de aceptar. Con el correr del Chianti, se variaban los argumentos, y Valdez intuía que el tema principal de la discusión sobre flujos y efluvios audiovisuales podía desembocar en intercambios más conspicuos, íntimos y agradables. Del día en Fiesole se pasó a la noche en Firenze. El tiempo se detuvo, y Valdez se olvidó de todo. Veintidós horas *on line* fueron un fluido mágico suficiente para sentirse nuevamente enamorado. Partiendo del aeródromo de Firenze recibía los primeros correos electrónicos de un inmenso caudal de correspondencia que anunciaba un futuro compromiso con ella. Las capciosas sonrisas de la ex teniente Flinn en pleno vuelo de vuelta a Newark no lograron obtener ni una sola confidencia de un Valdez que volvía a creer en el amor y en el insoportable llamado del deseo. Las consecuencias serían imprevisibles. ■



Michelangelo, Barthes & Valdez y un encuentro anunciado. Noche y día en Florencia a metros de la Cappelle Medicee. Desde esa jornada in Florence, no dejo de pensar en vos. (Rapto. Episodio considerado inicial —pero que puede ser reconstruido después— en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra raptado —capturado y encantado— por la imagen del objeto amado —flechazo, prendamiento—.) valdez@system.com (Ausencia. Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado —sean cuales fueren la causa y la duración— y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono.) No puedo estar sin vos. Me hacés tanta falta.



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

El universo según Aristarain

La primera incógnita que presenta *Martín (Hache)* es la de su género. Pero no ya en el sentido clásico (el del género dramático, cómico o musical del film) sino en el de: ¿se trata aquí de cine o de *otra cosa*?

Me explico. Según mi modesta y tradicionalista idea puede hablarse de cine cuando el autor intenta dar una visión del mundo a través del cruce de una serie de géneros (teatro, literatura, música, "cine propiamente dicho", etc.) donde lo visual ocupa un lugar central o, al menos, importante.

Si esto es correcto, *Martín (Hache)* pertenece no ya al cine sino más bien a la literatura filmada, es decir: a aquel género lamentablemente frecuente y numeroso en el que un director, cámara en mano, intenta explicarnos el mundo a través de los textos de un guión. Su veloz sucesión de temas recuerda a la de aquellas películas donde una gran obra literaria es "llevada a la pantalla" con el afán de no dejar nada del libro "afuera"; pero (he aquí su particularidad), esta vez la operación transcurre pese a la ausencia de una gran obra literaria.

Y si hemos de intentar ser más precisos, deberíamos sostener que el film puede pertenecer legítimamente a un subgénero del radioteatro. En efecto, la distancia entre su guión y el de una película es la misma que separa al radioteatro del cine. Así, *Martín (Hache)* produce el mismo efecto de redundancia que se obtiene cuando a las imágenes televisivas de un partido de fútbol se le superpone su transmisión radial: como un locutor verborrágico y enfurecido, sus personajes explicitan lo obvio y lo evidente.

Abandonando los territorios del arte, *Martín (Hache)* podría también engrosar los archivos de la APA (Asociación Psicoanalítica Argentina), dada su insistencia en analizar el significado y las implicaciones simbólicas de cada episodio de la trama. O acaso pertenezca a ese otro género de gran difusión en nuestras pantallas: la sociología cuadro por cuadro. Como consecuencia de esto, *Martín (Hache)* es un film de monólogos, donde abundan las cartas y videos explicatorios y las peroratas "sobre la vida", pero en el cual es raro observar algún episodio de comunicación humana.

Pero, pese a su pasión herética, la fe de Aristarain en el cine (y en su propia capacidad de cineasta) es ineludible y conmovedora. Si directores de cierta envergadura se han contentado con dejar una visión parcial y provisoria de una pequeña porción del universo, Aristarain emprende su obra con el ímpetu de un dios, con lo que su film se transforma en teodicea. A cada instante, uno de los personajes intenta explicarnos, profunda y globalmente, sus conclusiones (las de Aristarain) sobre las drogas, el amor juvenil, la Argentina, su clase media, el exilio, la relación padre-hijo, el trabajo, el amor adulto, etcétera y etcétera.

Como su misma publicidad lo afirma claramente ("un film que habla sobre *nosotros*, los argentinos", según *La Maga*), *Martín (Hache)* habla de todo eso simultáneamente, es decir: no habla de nada.

Y lo que es peor: habla demasiado, sin interrupciones, hasta el punto de que es necesario el suicidio de uno de los protagonistas para que el guionista se calle la boca y deje por fin (después de una hora abundante de film) hablar a las

imágenes. Paradigma quizás algo banal, pero sin el cual el cine no es posible.

En disculpa de Aristarain es necesario convenir que el excesivo texto es una característica inevitable de toda obra que intente hacer explícito el universo entero.

En este sentido (el de la carencia de lo implícito y su reemplazo por lo verbalmente manifiesto) el film parece pensado para un público que necesita que le expliquen casi todo. Que la letra hache con que es nombrado Martín es un intento del padre por anularlo, por ejemplo. Un público que para identificar la ciudad de Madrid necesita de postales de la Gran Vía y de la Castellana. Un público de jardín de infantes.

Y atribuirle la pretensión de llegar a un potencial público infantil no es excesivo para una película que parece pensada en términos de marketing "para un público de todas las edades" (adolescentes rockeros, progres entrecanos, amas de casa de cualquier edad geológica, etc.) y que respeta las reglas elementales de autocomplacencia de las recetas de cocina del seudoprogresismo argentino: un homosexual por aquí, una mujercita feminista y sometida por allá, un exiliado principista más acá, un joven rebelde "antisistema" por el otro lado.

Y todo ello sin sobrepasar los sanos límites de la moral y de las buenas costumbres nacionales. Por lo tanto, el personaje cuyo rasgo más evidente es su homosexualidad, cuando aparece en la cama es con una mujer (!) en uno de sus (adivinamos) escasos episodios de bisexualismo. Por eso, cuando "ofrece" dicha mujer a Hache, este no la toma. Y por lo mismo, la amante del padre intenta seducir al hijo pero retrocede a último momento y se suicida luego, Yocasta arrepentida.

"Transgresores, pero no tanto" podría ser el lema, lo que parece desprenderse naturalmente de la intención de que nadie (padres e hijos argentinos y españoles homos, héteros y bis) se escape de la taquilla de "la película de la década y una de las mejores de la historia del cine argentino" (*La Maga* dixit).

En estas condiciones poco puede decirse de sus personajes centrales, su previsible arquetipicidad (el padre "duro pero honesto", el hijo "rebelde pero que lo ama", la joven amante del padre "transgresora pero domesticada", el marica madrileño "homosexual pero buen tipo") impide que se constituyan autónomamente como tales. Y tal inexistencia provoca que detrás de cada uno de ellos se adivine la figura del propio Aristarain (sobre todo en ese cineasta que no "triumfa" porque se niega a "transar" con Andy García). Pero esta conexión autor-personaje opera no ya en el sentido en el que Flaubert sintió la necesidad de aclarar que Madame Bovary era él, sino, precisamente, en el contrario: sería imprescindible, en este caso, una declaración de Aristarain donde afirmara solemnemente que al menos uno de sus personajes *no* es él mismo.

Por otra parte, todo el film carece de tensión y pathos, hasta el punto de que su episodio más dramático (el suicidio) pasa casi inadvertido para los protagonistas, enfrascados en alguna sesuda discusión acerca de los techos de Madrid y Buenos Aires.

La siempre bella Cecilia Roth interpreta un personaje que oscila, sin definirse nunca, entre una mina buena pero superficial e histericoide y la interesante personita que ella

misma probablemente es. Federico Luppi, en cambio, no tiene dudas: recrea el mismo personaje que viene interpretando desde hace tantos años sin importarle si se trata de un cooperativista en crisis, de un bandolero argentino en tierras españolas, o de un cineasta frustrado y rezongón, como en esta tercera (y consecutiva) aproximación de Aristarain a las relaciones bilaterales hispanoargentinas.

El pibe que interpreta a Martín (Hache) lo hace con una pobreza de expresividad que no se sabe si atribuir a sus imposibilidades o a un nuevo estilo entre los adolescentes argentinos. Y hay que convenir que Eusebio Poncela (como el sentencioso homosexual madrileño) se "roba" la película: por expresividad, por naturalidad, por espontaneidad, por todo aquello que permite a un verdadero actor crear un "tipo" en lugar de calzarlo por la fuerza en los límites de la propia persona.

Para finalizar, *Martín (Hache)* se constituye, sin quererlo, en el paradigma del cine argentino y, acaso, del país; porque propone una pregunta inconfesable y de ardua respuesta: ¿cómo hemos podido, tanta gente quizá bienintencionada y acaso medianamente inteligente, haber hecho *esto*?

Fernando Iglesias
Capital Federal

Fábula de la almejitita perdida

En respuesta a la *críptica* de *El secuestro* y otras no menos agradecidas.

Había una vez una almejitita a quien el mar abandonó sobre la arena de una playa inhóspita lejos de la vida en constante evolución en las profundidades de un océano que ella no había alcanzado a conocer en su breve existencia.

Temerosa, solo atinó a resguardarse bíválicamente cerrando su anacarada conchita y enterrándose en la arena con su lengüita rosada.

En la profundidad tersa de la fresca arena no alcanzaba a percibir el rumor de su hábitat oceánico, ni las risas, ni los cantos ni los gritos de alegría de quienes jugaban y gozaban de la vida por sobre su acartonada existencia de molusco, su envidia y sus deseos de participar.

Felizmente para nuestra protagonista, pudo llevar con ella en su naufragio su televisorcito, su walkman y su Atari, lo que le permitió conservar y alimentar su memoria con imágenes, que se transformaron en su único vínculo con el mundo exterior. Sin embargo, todo cambió y su mundo de "Feliz Domingo" sucumbió cuando las risas y los cantos de quienes gozaban a su alrededor acabaron por destruir su conchita nacarada exponiendo su elemental organismo a las inclemencias de un ambiente inadecuado. Rápidamente, con ayuda de su rosada lengüita, nuestra almejitita reptó buscando el amparo de una hermanita que, al verla desvalida, le dio transitorio albergue.

Moraleja: Si a la almejitita Gustavo Castagna le molesta que la gente se divierta, que se vaya a la bivalva de su hermana.

A los realizadores nos preocupan los crípticos. Y hasta por ahí nomás. Suele ser la libertad de prensa la que nos jode y nos propone formas alternativas para evitar la desdichada envidia adolescente de quienes lloran y no hacen (por aquello de Massetti y "el mundo de los que...").

Hacer entraña responsabilidades ineludibles en el sentido más severo del concepto. Entre ellas, el placer sibarítico de experimentar con el doble sentido que nos propone una primera lectura hipócrita de situaciones; el gozar a diario con el producto de nuestra imaginación y el de sorprendernos a nosotros mismos descubriendo nuevamente el inconfesable placer de adivinar el pasado. En ese pasado me precedieron, entre otros, Glauber (a quien conocí y por ello no tengo que imaginarme cuál sería su opinión respecto de mi film; la intuición), quien por otra parte se vio forzado a ignorar la mediocridad de su entorno seudoprogre de los sesenta, izquierdoide y estalinista, evitando ceder al conformismo utópico de la mirada europeizante de los "críticos-crípticos" que

no supieron comprender a tiempo.

Nadie que lea la opinión de Castagna acerca de *El secuestro* en el último número de *El Amante* (hoy convertido en marido con pantuflas) sabrá de qué va el film en cuestión ni qué se le objeta en concreto aunque sí tenga la oportunidad de conocer en profundidad la arrogancia adjetivista de quien blande a todas luces una cultura televisiva pródiga, amariconada y memorable.

La respuesta final la tiene el mundo real que no lo contiene como el mar tampoco a la almejitita de la fábula citada. La respuesta, si la hubiese, llegará, en todo caso, de los centros culturales prestigiosos en donde *El secuestro* ha sido y está siendo recibida y considerada como una contribución independiente valiosa al mundo de la cinematografía. Y no es extraño que así suceda. Nuestra historia abunda en ejemplos en los que todo aquello que salía de lo común era enterrado y agredido por almejititas supuestamente progresistas que ensoberbecidas al creerse dueñas de la verdad incurrían a diario en el más aberrante fascismo cultural. Tan amplia y generosa es la soberbia pueril de quienes no soportan que sean otros los que pongan sus manos en una cámara que alcanza en un mismo número de su revista a Luc Besson, Diego Musiak, Jim Carrey, Nicholas Hytner, Ridley Scott y a mí mismo. *¡Paren la mano!*

Si tanto les jode que hagamos cine y gocemos enormemente haciéndolo (y que además se nos pague muy bien por ello) hagan otra cosa. Busquen un habitáculo que les permita construir su propia historia sin tratar de adivinar qué diría Glauber de *El secuestro* o Ernesto Guevara de la película de Di Salvo, sin poner en bocas de otros (vivos o muertos) la justificación que ustedes necesitan para satisfacer sus mezquinas ambiciones *reporteras-reposterías* en la que deslizan llamativas exclusiones racistas como la de Castagna acerca de la "grasa" Miami (haciendo propia una infeliz definición clasista de la amariconada y burguesa Recoleta con la que seguramente Castagna poco y nada tiene que ver).

El cine es lo que es. Como cualquier otra expresión artística, no necesita de más detractores sino de contribuciones serias y honestas que ayuden en la construcción de una forma de comunicación esencial que no pasa por la agresión al que hace lo que quiere, goza y disfruta con ello.

Eduardo Montes Bradley
Bananal Pictures Argentina

Sr. director:

Soy médico del equipo de trasplante hepático del Hospital Argerich. La intención de esta carta es obtener información de directores cinematográficos que quieran realizar un "corto" para difundir la donación de órganos en nuestro país. Recientemente se ha formado la Fundación Argentina de Trasplante Hepático por medio de la cual se podrían obtener los fondos para financiar el proyecto, uno de sus objetivos es difundir la donación de órganos. No me mueve otro interés que la vida de mis pacientes ya que lamentablemente el Estado no se ocupa de difundir el tema y diariamente vivo la angustia de los pacientes y sus familiares que esperan la llegada de un órgano. Un 30% de ellos mueren esperando. Según el INCUCAI se encuentran en lista de espera (de todos los órganos) más de 6100 personas. Pienso que el beneficio que obtendrían estas personas es importante.

Nadie está exento de necesitar un trasplante.

Los trasplantes en la Argentina no son experimentos, sino la única alternativa terapéutica para un determinado tipo de enfermedades.

Quedo a su disposición para ampliar cualquier tipo de información.

Espero su respuesta. Si es posible, enviar la dirección de e-mail de las personas interesadas o su número telefónico.

Atentamente.

Dr. Gustavo Braslavsky
Oficina (Hospital Argerich): 362-9884
E-mail: gustavo.braslavsky@roche.com.ar

por Tomás Abraham

Tema uno

¿Qué es un intelectual? Es alguien que tiene una formación filosófica dispuesta y ejercida en una problematización política. Problematizar es construir un obstáculo en lo que por hábito se considera cierto; este escollo o roca resulta de marcar una diferencia en un mecanismo de repetición; introduce, además, una inquietud en un universo de creencias. Construir problemas, implantar obstáculos, provocar inquietud. La filosofía es la política de la verdad, decía Foucault. Los historiadores nos hablan de los primeros intelectuales que nacen hace mil años en la Universidad de París. Representante famoso de esta primera camada es Abelardo, el amado de Eloísa, el que pensó el problema lógico de la Trinidad y la relación del pecado con la intención y el acto. Intelectual secular que se hace pagar por su saber, que camina por los claustros y exhibe las artes de la "disputatio" para interpretar los textos de las autoridades clásicas. Con el nacimiento de la escolástica aparecen los primeros intelectuales profesionales y críticos. Los filósofos, ilustres ascendientes de los intelectuales, no lograron profesionalizar su nombre hasta principios del siglo pasado. Antes de eso se enmascaraban en otras disciplinas. Descartes era profesor de matemática y Kant de geografía. La creación de la importante Universidad de Berlín ofreció el primer empleo filosófico. Hegel fue el gran profesor, y el destino de la pedagogía filosófica coincidió con el proyecto del funcionarismo prusiano. Preparar agentes de Estado nutridos de un saber universal y unificado legitimaba a la filosofía en su función pública. Es esta la filosofía que el joven Federico Nietzsche atacará en su escrito *Sobre los establecimientos de enseñanza*, escéptico respecto de una pedagogía de imitación liberal, afrancesada y pedante, que debía cambiarse por un clasicismo alemán cultor de la forma y la disciplina. A mediados del siglo pasado la filosofía adopta en Francia un lenguaje moral, cívico. Se trata de construir al ciudadano virtuoso de la República virtuosa. El espíritu republicano necesita de una conciencia moral, librepensadora y secular, de una filosofía tutora de la ley y la libertad, del orden, el progreso, la ciencia, la civilización, los binóculos, la pipa, el chaleco y la cadenita de oro. Por esta inclinación hacia la virtud, se despliega la predilección del intelectual francés por el periodismo. En Alemania la filosofía de los profesores; en Francia, la filosofía de los doctores. Estas son algunas de las cosas que cuenta Foucault en una entrevista que se le hace al promulgarse el decreto del Ministerio de Educación de Francia por el que se desconoce la validez nacional del diploma de filosofía de la Universidad de Vincennes, del que es responsable por dirigir su departamento de filosofía. Dice Foucault que sueña con un Borges chino que cita, para divertir a sus lectores, el programa de un curso habitual de filosofía en Francia: el hábito, el tiempo, los problemas particulares de la biología, la verdad, las máquinas; la materia, la vida, el espíritu, Dios —y a continuación y con un único trazo—, la tendencia y el deseo; la filosofía, su necesidad y su fin. Agreguémosle la posmodernidad, Baudrillard y los simulacros, el



pensamiento débil y los vaivenes de la hermenéutica, los clones y la ética de la mimesis, Sócrates y el management empresarial moderno, Derrida y el Doble que Difiere de Sí como Testimonio Espejado, los sintagmas del paratexto en la intertextualidad de los semantemas, la arquitectura virtual de la heurística de

febrero, y tendremos así los programas actualizados de los avanzados de hoy.

Pero dejemos al profesor de filosofía —aquel perro guardián de la cultura (hoy una mascota de peluche) como decía Paul Nizan— y volvamos al intelectual que trasmuta su formación filosófica en una forma no profesoral.

El intelectual del siglo veinte está determinado por la idea de Revolución. Su formación filosófica se aplica a buscar en la acción el purificador del veneno burgués, la cicuta de la República de los profesores y doctores. La idea revolucionaria es integral, tiene un aspecto regenerativo, ideal, de eternidad. El hombre nuevo, la sociedad fraterna, la generosidad compartida, el abrigo de la solidaridad humana, la justicia, son parte de una de las caras de la idea revolucionaria. La otra convoca al héroe, al callado caballero de la pasión, a la virilidad del que obedece, al sacrificio del que manda, a la dureza del corazón y la potencia de la mente, y a una sociedad calibrada como una máquina orgánica con sus partes jerarquizadas y devotas a la gloria del conjunto.

Una de las caras de la Revolución conjugó en un solo tiempo la ciencia y la política, y llamó a este dispositivo: La Historia. La otra apeló a la técnica y la belleza, y las juntó en un coloso al que llamó: El Mito.

Desde Drieu la Rochelle hasta Malraux, desde Jünger hasta Benjamin, desde el Che a Mishima, de Lugones a Rodolfo Walsh, la revolución fue el destino intelectual.

¿Qué sucede en la aurora del tercer milenio? El símbolo al que atacó la idea de revolución, el Dinero, ha triunfado. El sucio numerario que, desde Judas hasta Shylock y Rockefeller, fue la amenaza del alma, más que el sexo, más que el poder; el símbolo de la codicia fustigadora de cuerpos, más malvada que la guerra, más cruel que la servidumbre, este sucio se ha lavado.

Y lo limpio quedó sucio. El Gulag, el terror, la persecución, los privilegios de la burocracia y la nomenklatura, la apatía y el sometimiento civil, el parasitismo de Estado, en fin, el utopista vestido de comisario agonizando bajo los restos del muro.

Una pregunta. Dicen que en nombre de las ideologías se han perpetrado crímenes horribles en el siglo XX. Y que por fin han muerto las ideologías, los relatos globales, y las concepciones integrales. ¿Que el pragmatismo es razonable, eficiente y realista? Pero la pregunta es: ¿cuántos y de qué magnitud pueden llegar a ser los crímenes que se justifiquen en nombre de las TASAS? Quetelet, el pensador francés que a fines del siglo pasado empleó la estadística para pensar la sociedad; aquel que se interesó en estudiar las leyes específicas de los

agrupamientos humanos llamados "poblaciones", Quetelet que inventó los promedios, las tendencias, las medianías, la norma, ofreciendo una imagen del hombre que resulta del muestreo típico del pensamiento cuantitativo, decía que el problema no era el de eliminar el crimen de la sociedad, utopía necia, sino el de determinar las tasas de criminalidad de las sociedades, y aplicar una política social que limitara el incremento de las "tasas" de criminalidad. Hay tasa grande y tasa chica, de criminalidad, de miseria, de pobreza, de corrupción, de crueldad, y de gente. No hay más sociedades justas sino sociedades controladas. Hoy los humanos son seis mil millones, en veinte años seremos, o serán ustedes, ocho mil millones. ¿No es acaso una tasa grande? ¿Excesiva? ¿A cuánto asciende la tasa de crecimiento poblacional soportable para el planeta?

¿Quiénes serán los humanos que decidan las formas de mantener las tasas en su adecuado nivel?

La tasa de desocupación es variable, un punto más, otro menos, 17,2%, 16,8%, menos de 20. El otro día un político del elenco oficial, cuyo nombre lamentablemente no anoté, decía por la radio algo novedoso. Los cortes de ruta, la protesta social, todo lo que el periodista le apuntaba lo molestaba, hasta que dijo que ya era suficiente, que no había por qué llenarle los oídos con la palabra piquetero, fogonero y ayunero, él también conocía el repertorio del problema, pero era necesario darle a la situación su exacta dimensión. Porque aunque fuera un veinte, sin duda no era un cincuenta por ciento la tasa de los que no trabajaban. Era evidente que en nuestra sociedad la mayoría tenía trabajo; en Argentina de cada cien habitantes, por lo menos ochenta trabajan, ¡qué buena tasa!, decía el desregulado tasador.

Pero hay tasas que no son buenas, son las malas tasas que no convierten su signo por invertirlos. Hace poco, en un reportaje al intendente de Montevideo, hombre de izquierda, se dio una clara imagen de lo que los expertos hablan cuando dicen que el trabajo se ha convertido en un bien escaso. Para emplear un nuevo contingente de ciento cincuenta personas entre 18 y 25 años, para la recolección de basura en el diámetro metropolitano, se presentaron en nuestro vecino país, veintisiete mil (27.000) candidatos. Una oficina de departamento de personal que se hubiera dedicado a seleccionar a los más aptos habría demorado unos catorce años en dar su veredicto mientras los montevideanos habrían sido devorados por las ratas y cucarachas. Frente a problemas de coyuntura que plantean a veces las economías emergentes, nuestras democracias deben hacer un uso extremo de la imaginación. Se decidió abrir las puertas del estadio Centenario que ni siquiera para un Peñarol-Nacional reúne a tanta gente, se citó a los solicitantes, y a la vista directa de la multitud y en la más estricta transparencia se hizo un sorteo de los ciento cincuenta primeros números para adjudicar los puestos municipales. Imaginamos que la ceremonia no estuvo a cargo de Berugo Carámbula. Bien, hemos dado el ejemplo de una pésima tasa de desocupación que hizo confesar al intendente que se veía ante un problema preocupante pero que ya estaban tomando medidas de estímulo a la industria privada para paliar este transitorio problema. Las tasas siempre están cambiando y pueden mejorar.

La conclusión a la que he llegado es que —a pesar de todo, a pesar del peligro de futuras masacres diagramadas sobre la base de un saber de martillero— las ideologías no han muerto porque los agrupamientos humanos se cimentan con símbolos; y los intelectuales tienen para trabajar los órdenes simbólicos... y las tasas. Porque dejar las tasas para los expertos en curvas y gráficos, renunciar a las inquietudes políticas de la hora porque la revolución es un

sueño eterno pero una vigilia ausente, es la muerte del intelectual y el retorno del profesor, del crítico, del comentarista, de la poética de anticuario, de un lirismo de budín y del típico personaje de una Fundación Protectora de Pensadores.

Recomiendo a los intelectuales manejarse con tasas y símbolos, produce la misma fría sensación de salud matinal que las matemáticas transmiten a la poesía, como decía el conde uruguayo de Lautréamont.

Tema dos

¿Quién es Carlos Gardel? Ya que estamos en las riberas de la República Oriental del Uruguay, y al ser su asiduo visitante, quisiera transmitir una noticia que no veo circular con la debida intensidad en nuestras tierras. Al fin se han proporcionado todas las pruebas científicas y jurídicas que revelan la nacionalidad de Carlos Gardel. Su origen es claro, y como el origen de un mito es como el origen de un origen, ya que los mitos son fundacionales, el asunto tiene su importancia porque el zorzal criollo funda una de las vertientes más intestinas de nuestra capacidad de devoción. Por eso puede dolerle al porteño que Gardel sea TACUAREMBOENSE, porque su origen está en Tacuarembó, localidad a mitad de camino entre Paysandú y Rivera, a 390 km de Montevideo. Pero apelaremos a la amplitud de espíritu y a la tradicional generosidad que nuestros hermanos del continente han sabido apreciar en el porteño.

Carlos Gardel registró su nacimiento ante el consulado uruguayo de Buenos Aires, el 8 de octubre de 1920. Allí declara ser nacido en Tacuarembó el 11 de diciembre de 1887, hijo de Carlos y María, ambos uruguayos y fallecidos. Su madre María Lelia Oliva terminó siendo la tercera y última esposa del coronel Carlos Escayola; la primera y la segunda esposa fueron las hermanas mayores de María, Clara y Blanca Oliva.

El 24 de junio de 1915, el diario *El Tiempo* de Montevideo se refiere al dúo Gardel-Razzano como los "jóvenes compatriotas", en la crónica de su debut en el ex teatro Royal. El 1º de octubre de 1933, reportado por *La Tribuna Popular*, dice textualmente: "nací en Tacuarembó, lo que por sabido es ocioso aclarar". Ante el diario *Imparcial*, el 4 de octubre de 1933 repite ser nacido en Tacuarembó y tener 46 años. Finalmente, reportado por *El Telégrafo* de Paysandú el 25 de octubre de 1933, dice: "ya que insiste, uruguayo y nacido en Tacuarembó". Su persistencia en remarcar su nacimiento en Tacuarembó en todas las ocasiones, sin excepción alguna, torna emotiva su adhesión al lugar natal, ya que con solo decirse uruguayo hubiera dejado contestada la pregunta por su nacionalidad. De más está decir que es necesario revisar la seudofiliación tradicional que lo hace hijo de la francesa Berthe Gardes y de un tal Charles Rumual Gardes, y quizá también sea necesario ahondar una versión que lo hace hijo del incesto; relato desmenuzado por los que aseveran que el coronel Carlos Escayola, como buen patrono y mandamás del lugar, no era muy ortodoxo en su sistema de alianzas. Así hay quienes dicen que María —la madre de Gardel—, una de las tres hermanas y esposas, era, en realidad, hija de una de ellas y Escayola. Carlos, personaje por demás trágico, hijo de su hermana, cuñado de su padre, sobrino de sus cuñadas, hermano de su madre, sabemos la importancia que los griegos dieron a este desmadre generacional.

El 2 de mayo de 1996, por ley N° 16.742, aprobada por "unanimidad" en el Senado de la República Oriental del Uruguay declarando el 24 de junio "Día de Carlos Gardel" y fijando como sede permanente de los actos conmemorativos a la ciudad de Tacuarembó, hace justicia

—dice el folleto que tengo en mis manos y que agradezco a mi amigo Daniel Barbeito de la localidad coloniese de Tarariras— *al uruguayo más famoso de la historia.*

Tema tres

¿Y la televisión? La de aire, un espanto. Tengo que andar muy deprimido para hipnotizarme con Viale, Tinelli, Alfano, Portal, Gelblung, los programas en los que los adultos se disfrazan de adolescentes gritones o los noticiosos. El programa de Viale que tanto inquieta a los librepensadores deslumbra por su espíritu de asamblea. Pero este despliegue de una corte de los milagros no es un patio de Buñuel. Tampoco es una nave de los locos en la que los diferentes al fin tienen un espacio de ser y hablar. No es una rebelión anárquica de la servidumbre en la que los travestis, los transexuales, los homosexuales, las lesbianas, los patoteros y matones con micrófono, los abogados de taberna, los jueces noctámbulos, los filósofos del Modín, las pibas de la noche y los chicos de la calle, toda esta barahúnda de supuestos desclasados, todos ellos no son fellinescos, a pesar de la música del programa. Son vialescos; y la diferencia entre fellinesco y vialesco es la misma que existe entre una alegoría de la vida y un cabaret de amaestrados.

Críticar el programa de Viale en nombre de la mesura, de la cordura, de la cultura y de la gordura, no difiere de las bofetadas que daban nuestros antepasados a sus esposas cuando escuchaban a escondidas las primeras radionovelas. ¡Sos una puta!, les decían. Pero encontrarlo gustoso porque cosquillea nuestro andamiaje puritano y destapa cosas que antes no se veían, es creer que los prejuicios nacen con un programa de televisión y mueren cuando se cambia de canal. El sistema de creencias de una comunidad es más entrañable que un zapping. La televisión abierta es un asunto de maníacos; solo un espíritu adictivo, que la mayoría tenemos, puede

enchufarse para ver tanta caca (perdón Casero). La manía que aún me posee es la del fútbol, por lo que siempre ando merodeando partidos. El resto tiene un solo nombre: Cabezas. Informativos que repiten el caso, deprimen; y cuando no se lo menciona lo suficiente, deprime más aun. El corazón del poder está en peligro, pero somos muchos los que tememos que sabrán conjurarlo. El menemismo es más que los partidarios de Menem, como el Proceso era más que una asociación financiero-militar. Provoca la más oscura bronca ver al desnudo el sistema de descubrimientos, desengaños y falsas pistas que terminarán con la recusación de juez Macchi y la anulación de todo lo actuado, la postergación del nuevo juicio para después de las elecciones y el agotamiento de la atención ciudadana. Como en el caso de la AMIA, alguien, algún ladrón de gallinas, quedará encerrado. Por ahora seguimos esperando que no suceda así. Pero por suerte existe la televisión por cable. Recomiendo ver por el magnífico canal Bravo el programa *Buenos Aires, ciudad secreta*, los sábados a las 16.30. Con un juego de cámaras excelente, un modo de reportear que recuerda los climas de Polosecki, se muestran la historia y la geografía de un barrio, su presente, personajes y silencios.

Otra gloria del cable. El sábado 7 de junio, un sábado a la noche, mientras cocinaba, tuve la dicha de ver por el canal 24 de VCC una grabación del decimosexto Festival de Salsa en el Madison de Nueva York. Desde el genial Oscar de León hasta Tito Puente tocando con una banda salsera de japoneses llegados de Tokio con sombreros panamá y anteojos negros y una japonesa que salseaba en colombiano los más impuros merengues, todo esto expresaba la enorme alegría de hacer música y bailar que nos da la vitalidad antillana. Que, mientras cocinaba, absorbía como vampiro, para no perder la alegría que también puede dar el escribir a los amigos. ■

Ahora en el C.I.C. podés iniciar tu carrera en Agosto..

CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -

Abierta la segunda inscripción al ciclo 1997

Inicio de Clases 4 de Agosto - Vacantes limitadas

Formación profesional en las áreas de:

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

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

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

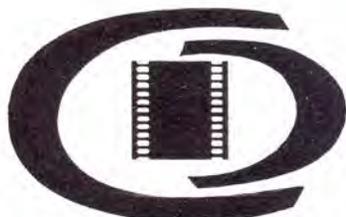
Informes e inscripción 16 a 21 hs.

Sedes:

Zapata 366

B. Matienzo 2571

553-3473 / 553-5120 / 553-2775



**CENTRO
DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA**

Instituto Incorporado a la
Enseñanza Oficial A-1178

LASER

Acaba de emerger al mercado un nuevo formato de almacenamiento digital de información: el DVD (digital video disc). Es capaz de almacenar hasta 4.7 gigabytes de información en una sola cara de un disco idéntico en tamaño al compact disc, mientras que este tiene un tope de 680 megabytes en igual superficie. Esto se traduce en 133 minutos de video y audio contenidos en un disquito de apenas cinco pulgadas de diámetro.

El DVD permite además disponer de todas las posibilidades en cuanto a audio digital hogareño (Dolby Digital AC-3, DTS Digital Surround, etc.) y la capacidad de 32 subtítulos diferentes.

Según la especializadísima revista *Widescreen Review* en su último número de mayo, una comparación A/B (es decir, idénticas condiciones de monitoreo y misma fuente generadora de señal de video) entre el DVD y el Laserdisc permite apreciar una importante superioridad del primero en su definición de imagen.

Las compañías fabricantes de reproductores DVD apuestan a un futuro donde este reemplace al viejo VHS; para ello, arriesgan precios de venta muy competitivos: entre \$ 24 y \$ 30 en los Estados Unidos. En Argentina, las tres empresas más importantes de video home estarían interesadas en

editar películas en este formato, pero esperan cautelosas el resultado en el mercado norteamericano y europeo antes de dar algún paso.

Toda esta introducción algo técnica sirve para dar paso a la siguiente pregunta: ¿estaremos ante otro desastre comercial como el del DAT (digital audio tape), un formato que se convirtió en la norma del audio profesional pero que no pudo reemplazar como se suponía al maduro cassette? ¿O realmente la demanda de calidad de los consumidores hará del DVD el sistema de uso general como sucedió con el CD en detrimento del disco de vinilo? ¿Desaparecerá en algunos años el VHS tal como sucedió con el Betamax? No es posible responder por ahora a estas preguntas.

Por lo pronto, el futuro del Laserdisc está asegurado, a pesar de las notas muy desinformadas aparecidas en distintos medios.

Ya está en etapa de estudio el High Definition Laserdisc que, aprovechando la alta densidad y tamaño del formato (doce pulgadas de diámetro) y el desarrollo de los nuevos láser azules, permitirá una capacidad de 72 gigabytes por lado y una definición de 1050 líneas horizontales. En otras palabras, el máximo en cuanto a calidad de audio y video.

Por otro lado, con más de 9000 títulos disponibles y un

promedio de 120 lanzamientos mensuales, deberán pasar algunos años antes de que el DVD alcance estos números. Ni hablar de la disponibilidad de títulos en VHS. De todas maneras la batalla ha comenzado.

VERTIGO

EE.UU., 128', 1958, dirigida por Alfred Hitchcock, con James Stewart, Kim Novak, Tom Helmore. (MCA/Universal Home Video, Signature Collection)

Se produjo hace algunos meses el reestreno mundial de *Vertigo*, para algunos —estoy de acuerdo— la obra maestra del suspense. Esta copia, restaurada a su forma original de 70 mm y el audio remasterizado digitalmente, estuvo a punto de estrenarse en Argentina pero, según palabras textuales del distribuidor: "Actualmente no hay salas con capacidad técnica para proyectarla". Sin ánimo de entrar en debates a la hora de hablar de las paupérrimas condiciones (salvo honrosas excepciones) de la proyección de films en nuestro país a cambio de uno de los precios más altos de la entrada a nivel mundial, vale afirmar

que sí hay salas con dicha capacidad técnica: al menos dos y al menos en Buenos Aires. ¿Qué sucede, señores? ¿No será acaso miedo porque en *Vertigo* no actúa Brad Pitt y no hay una sola explosión? Volviendo a la edición en láser, es esta la versión del film pensada digitalmente en esta Signature Collection que es, en una palabra, excelente. Los colores y contrastes han sido recuperados de tal manera que la película parece filmada hace dos años.

Escenas muy oscuras como la del campanario lucen completamente mejoradas y los fondos recortados en estudio mediante el truco de pantalla azul tienen los tonos originales y no la porquería desteñida que se aprecia en otras copias. Felicitaciones a los restauradores Robert A. Harris y James C. Katz que comentan en una de las pistas analógicas de audio lo tedioso pero al mismo tiempo fascinante del trabajo realizado. Como toda edición para coleccionar, hay aquí algunos extras más que interesantes: dos trailers originales —uno de ellos presentado por Hitchcock mismo—, storyboards, fotografías de producción y publicidad y, finalmente, *Obsessed with Vertigo*, un documental sobre la realización del film presentado por Roddy McDowall. ■

Diego Brodersen

YA LLEGA **magazín literario** mapa mensual de cultura

Desde el 5 de julio, 100 páginas con todo lo que hay que saber y leer. En el número uno: cine/literatura, entrevista a Julian Barnes, reseñas, televisión, teatro, multimedia, plástica, bibliofilia, revista de revistas, música y discos. Una agenda completa y razonada de toda la cultura en Buenos Aires.

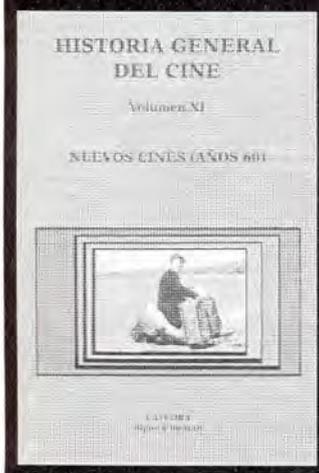
Disponible en todos los kioscos y por suscripción.

Alsina 1131. 1088-Buenos Aires. Tel: 381-8626, fax: 381-9833



HISTORIA GENERAL DEL CINE

AA.VV., volúmenes VI: La transición del mudo al sonoro; VIII: Estados Unidos, 1932-1955; IX: Europa y Asia, 1945-1959; X: América, 1955-1975; XI: Nuevos cines (años 60) y XII: El cine en la era del audiovisual. Cátedra, Madrid.



Hace aproximadamente un año que esta colección sobre la historia del cine —originada en torno a las evaluaciones e iniciativas promovidas por el centenario Lumière— comenzó a aparecer fragmentariamente (de un tomo por vez) en las librerías argentinas. Se trata de un proyecto excepcionalmente ambicioso, en el que intervienen —al decir de los coordinadores generales de la obra, Gustavo Domínguez y Jenaro Talens— casi un centenar de autores. El siglo del cine será completado a lo largo de doce tomos, de algo más de 400 páginas cada uno. Los títulos que hasta hoy pueden obtenerse en nuestro medio son los seis arriba mencionados, y ya permiten contar con un panorama bastante representativo de lo que será el conjunto sin precedentes, no solo en nuestra lengua, sino en el paisaje general de los estudios sobre historia del cine. Hace un buen tiempo que la escritura de la historia cinematográfica abandonó el estadio temprano en que provenía de investigadores solitarios que, en archivos y cinematecas, organizaban un

discurso con un punto de vista a veces acumulativo, otras interpretativo, donde brindaban una versión posible del recorrido de la compleja historia del medio. Desde los intentos tempranos de un Lewis Jacobs en el caso del cine americano, o de los más generales Georges Sadoul y Jean Mitry (autor, este último, del más desmesurado proyecto de historia del cine que haya encarado un investigador solitario, necesariamente inacabado), la cuestión se ha desplazado hacia el trabajo en equipo, interdisciplinario, incorporado al ámbito académico; investigar y escribir hoy historia del cine es llevar a cabo una forma regional de historia, con algunos problemas afines a la investigación en general y otros específicos. De algunos problemas epistemológicos y metodológicos del asunto han sabido dar cuenta autores como Robert Allen y Douglas Gomery (de los que hemos comentado su *Teoría y práctica de la historia del cine en El Amante* 43). El hecho es que una historia general del cine se ha convertido en un proyecto amedrentador. Los historiadores prefieren hoy trabajar en la reconstrucción de periodos definidos, o en la evolución de un *tipo* de cine en particular. Proyectos necesariamente *parciales*. Las historias globales han quedado relegadas más bien a las obras de divulgación o a algún manual de estudio más o menos logrado. Ni hablar, en los esfuerzos totalizadores, de incorporar todo en un solo tomo. Los casos afortunados son pocos y de carácter introductorio, como el del muy interesante trabajo de David A. Cook, *A History of Narrative Film*, que aunque acotado al cine narrativo, es capaz de brindar un cuadro completo y serio de un siglo de historia (acaso es, al momento, el libro más utilizado en los niveles iniciales de las carreras de cine en los países angloparlantes). Pero al afinar las miras, las historias globales presentan serios problemas de construcción en un ambiente donde lo general ha cedido paso a la consideración de lo particular.

Los coordinadores de la *Historia general del cine* no ignoran el asunto, y adoptaron una estrategia: aceptar el carácter de mosaico del conjunto que han diseñado. La *Historia general del cine* puede desconcertar en cuanto a su plan editorial, que no sigue una evolución cronológica. De hecho, los tomos que aún aguardan su desembarco en Buenos Aires atañen básicamente al período mudo. Esta opción convalida el criterio historiográfico de la obra: no se trata de seguir una evolución lineal, sin fisuras, una *novela familiar* del cine apoyada en las peripecias de linajes, matrimonios, alianzas y enfrentamientos con causas y efectos monolíticos, sino de reconstruir distintas capas del pasado del cine. No se busca una visión sistemática: los investigadores que se han incorporado al proyecto provienen de formaciones y elecciones teóricas frecuentemente divergentes. Se trata de un plan donde la pluralidad de voces se impone en cada tomo que, por otra parte, se cierra de algún modo sobre sí mismo. Apelando a la azarosa llegada de los volúmenes que hasta ahora han arribado a nuestras librerías, tal vez no sea desacertado duplicar aquí el orden en que los hemos obtenido.

Volumen XI: Nuevos cines (años 60)

Un buen abordaje a las experiencias que suelen ser, en los distraídos tiempos actuales, las grandes olvidadas de los estudios cinematográficos. Los cines de los 60, desde la modernidad ultraindividualista a los intentos de revolucionar el cine desde las bases de su lenguaje para contribuir a una transformación global del mundo, hoy suelen verse como definitivamente *démodé*. Los estudios culturales suelen preferir el cine de masas, y desde una perspectiva crítica suspicaz de las vanguardias los rechazos han sido siempre efusivos. La cuestión es que aquella década fue la última donde las apuestas en cine se hacían a todo o nada. El excelente ensayo de presentación escrito por Lino Micciché conceptualiza las

teorías y poéticas de los nuevos cines y se convierte en la obertura del que es, hasta el momento, el tomo más compacto de la colección. Los cineastas, el papel del Estado, la renovación temática y la construcción del *underground* en el cine norteamericano son algunas de las cuestiones trabajadas en los ensayos más destacados del libro.

Volumen XII: El cine en la era del audiovisual

El asunto plantea todo un dilema: el de cómo despegarse de la *actualidad*, para organizar históricamente lo que pasa en el tiempo presente. El período que abarca el tomo comienza hacia la década del 80 y se extiende hasta hoy, donde el cine convive con un entorno audiovisual del que no es precisamente la parte decisiva. ¿Cómo evitar la profecía subjetiva o la crónica periodística? Todo diagnóstico será necesariamente desparejo; no puede ser de otra manera este volumen que analiza los efectos del cambio de siglo en lo que denomina "un cine sin centro". Es notable el ensayo de Philip Rosen sobre la idea de cine nacional en la globalización cinematográfica, mientras que Francesco Casetti se ocupa felizmente de la teoría en la historia cinematográfica. Decepciona algo Molina Foix sobre su visión de lo posmoderno en el cine, mientras que Javier Macqua, abordando el estado de las ficciones en el actual panorama de lo audiovisual, postula algunas ideas para desarrollar, en un tono inquieto, que elude tanto la nostalgia como la liviandad de presumir que estamos en el mejor de los mundos posibles para el cine. Lamentablemente, en la última sección, titulada "La atalaya del cine", los responsables del tomo se empeñan en subir al mirador, solo, a Román Gubern, para que conjeture sobre el siglo entero y lo que vendrá luego del cine. Con su sobrevuelo cruzado sobre las más diversas cuestiones, teorías y opiniones, Gubern aturde a su lector, que por suerte (gracias al plan de publicación) no termina la obra en estos ensayos.

Volumen VI: *La transición del mudo al sonoro*

El terremoto maldito que provocó el sistema Vitaphone y su progenie fue un tema tabú para la historiografía clásica del cine. Tal vez por eso es ahora uno de los predilectos por los investigadores de las nuevas generaciones; especialmente los afectos a una historia técnica del medio, o los atentos a la relación entre estética y tecnología como John Belton, del que aquí hay un ensayo. La llegada del sonido a Hollywood (estudiada por Gomery) y el cambio en los modos de producción de los grandes estudios —analizado por Janet Staiger— son los puntos culminantes (en cuanto a exigencia metodológica y conceptual) del volumen, que igualmente interesa en su enfoque de temas particulares como la reacción en el documental ante la irrupción del sonido, o la recorrida que hace Macqua por algunos célebres directores del mudo resistentes al cine parlante. Pero el aporte de los colaboradores en cuanto a la transformación de los cines europeos ante el sonido viene a llenar un vacío importante en un terreno del que las historias generadas en los Estados Unidos no se habían ocupado demasiado (salvo el caso de estudios muy restringidos).

Volumen VIII: *Estados Unidos, 1932-1955*

La edad de oro del cine sonoro revisitada. El sistema de estudios, el *New Deal*, la Segunda Guerra Mundial, el código Hays, el *star system*, la evolución de los géneros, el macartismo... Quién no se ha topado con estos *leitmotifs* de las historias del cine, retomados una y otra vez en los relatos divididos en cómodos fascículos coleccionables, o en muy ilustrados volúmenes para regalar en el cumpleaños a ese pariente al que le gusta el cine. Pues bien, el volumen VIII se ocupa de señalar que

no es cuestión de narrar otra vez las mismas historias. Esteve Riambau sobre las actividades de la HUAC en Hollywood o el británico Richard Maltby sobre la censura y el Código de Producción demuestran hasta qué punto conviene recurrir a documentación de primera mano sobre tópicos tan recurridos. Con una sección sociológica, otra destinada al *Studio System* y otra —¿tardía concesión al *auteurisme*?— a los directores hollywoodenses, el volumen construye un panorama sólido y claramente instalado como introductorio, que invita a proseguir lecturas para las que se convierte en una guía válida.

Volumen X: *América, 1955-1975*

Un ejemplar estudio de Douglas Gomery sobre la redefinición del cine ante la llegada de la TV abre el volumen que se ocupa de la crisis y resurrección del cine de Hollywood. Directores, actores y productores son analizados con solvencia por los colaboradores, incluyendo un interesante capítulo dedicado al cine de animación en el período.

Caso único en la colección —al menos hasta donde hoy conocemos— es el de este tomo, de cuya mitad (o algo más) se ocupa un solo autor. Acaso no es responsabilidad de Paulo Paranaguá el abordaje que esta Historia General hace del cine latinoamericano. Más bien parece parte de la política general de la obra. Bajo el título "América Latina busca su imagen" (bastante consignista de por sí) el autor se ocupa de la trayectoria entera del cine latinoamericano, como si fuera una unidad compacta y hasta provista de una teleología histórica que la aparta del esquema de la obra. México, Brasil, Argentina, Cuba, Perú, Chile y Venezuela, por citar a algunos de los protagonistas, son demasiados gatos para la misma bolsa. Las razones por las que no se incluyen las

experiencias de los Nuevos Cines Latinoamericanos en el tomo XI, si bien expuestas en el respectivo prólogo, no son demasiado convincentes. Tampoco este extenso itinerario compuesto honrosamente —hay que admitirlo— por Paranaguá. ¿Un solo investigador para toda la historia de los cines latinoamericanos? El estatuto aparte satisfará a quienes piensan que en el subcontinente operan reglas que —como en el Triángulo de las Bermudas— contradicen el modo de funcionamiento de las cosas en el resto del mundo. Pero evidentemente este arranque de visión globalizante no contribuye demasiado a pensar qué ha pasado en nuestras curiosas y bastante diferenciadas cinematografías.

Volumen IX: *Europa y Asia, 1945-1959*

En este tomo que le hace honor al momento y lugares de los que se ocupa, el reconocido historiador japonés Tadao Sato se ocupa de la apertura de su cine al campo occidental, y a la vez nos revela hasta qué punto lo que hoy conocemos de este es solo una punta que asoma de una tradición vasta, compleja y distante. Acaso más que la cuantitativamente apabullante producción india, de la que se ocupa Chidananda Dasgupta. En este sentido, los nombres y la multiplicidad de referencias obturan, de alguna manera, el poder pensar la estructura de una cinematografía que —al igual que la japonesa— parecen hechas *hacia adentro*, en tradiciones que solo esporádicamente se permiten la orientación hacia un discurso universal. Los europeos del volumen: Barthelemy Amengual, Klaus Eder, Marcel Oms, Alberto Farassino y Esteve Riambau, entre otros, reconstruyen organizadamente ese período en que la posguerra ritmaba el ascenso del prestigio estético, la lucha de unos cuantos

artistas y las ilusiones de una existencia industrial que pronto se colapsaría con las tumultuosas crisis cinematográficas de los 60.

La historia continúa

Quedan todavía por arribar a nuestro medio —al momento de escribir esta reseña— los cinco tomos que abarcan la intrincada historia que va desde la prehistoria del cine hasta el arribo del sonido, y el volumen que encara la reconstrucción de lo ocurrido en los cines europeo y asiático entre 1930 y 1945. Ante el primer grupo la expectativa se redobla desde el alto nivel de exigencia —tanto en la búsqueda de documentos filmicos y escritos como en lo conceptual— que caracteriza en las últimas dos décadas a las investigaciones sobre cine primitivo y la construcción progresiva de lo que hoy conocemos como cine clásico. Es posible afirmar que el proceso de reescritura de esta época comenzado a fines de los setenta está todavía en plena ebullición, y es de esperar que los colaboradores de esos tomos —muchos de los cuales son algunos de los mayores responsables de esa reevaluación, como Thomas Elsaesser, Gian Piero Brunetta, Richard Abel o Jacques Aumont— aporten escritos de sumo valor. En el caso de *Europa-Asia, 1930-1945*, las incertidumbres son otras: qué saldrá para los autores participantes en ese volumen de la colisión entre un cine demasiado conocido (sobre cuya evolución ya se ha escrito mucho y desde distintas orientaciones) y otro todavía demasiado desconocido, que parece requerir todavía ser *presentado* al lector occidental. Pero edición y distribución se toman su tiempo. Si algo ha demostrado hasta el momento la colección, es que no responde a la demanda de coleccionistas ansiosos. ■

Eduardo A. Russo

Tiempos cortos

Se llevará a cabo la segunda edición del Festival Nacional de Cortometrajes Tiempos Cortos.
Inscripción: Secretaría de Extensión de la Facultad (SEUBE),

Puán 480, 2º piso, of. 244, martes y jueves de 18 a 20 hs. \$ 5.-

Deadline: 18 de julio

Consultas: Tel. 831-6562/784-6553. Fax 742-2959. E-mail abue@filo.uba.ar ó camila@ba.net

DOCUMENTALES

*El 19 y el 20 de este mes el Instituto Goethe de Buenos Aires exhibió el video documental *Dársena Sur*, dirigido por Pablo Reyero y coproducido por Lita Stantic, el Goethe Institut y el canal francoalemán Arte que lo difundió en mayo dentro de un ciclo dedicado a Latinoamérica sobre el tema de la juventud, la marginalidad y la violencia. La masiva afluencia de público obligó al Goethe a agregar dos funciones más. Esperamos que algún canal de TV abierta o de cable llegue a difundirlo.*

El documental con testimonios en primera persona es una cuestión delicada. Porque el testimonio es siempre un recorte, un comentario de la realidad a través de lo que se filma, en la voz y la imagen del que es filmado, pero en la edición siempre es, en definitiva, la voz del cineasta la que aparece y afirma. Por eso son tan tramposos los testimonios en televisión, sobre todo con esa tendencia al montaje efectista que remarca en la velocidad del tiempo televisivo una postura que termina por utilizar al otro. El retratado es víctima de un zapping emocional, expuesto en su miseria como mercancía. Si algo hay que agradecerle a Reyero es la facultad de encontrar los tiempos internos de cada entrevistado y de no ocultar que él, el director, es allí un extranjero. Su actitud no es la de la simple denuncia que presupone ya la elección del tema: tres historias de vida de tres jóvenes, en una zona marginal de la ciudad, a escasos metros de pleno centro, expuestos a altos grados de contaminación ambiental, viviendo niveles de pobreza que los diarios y los noticieros televisivos no dejan de remarcar todo el tiempo, forzando esas imágenes hasta anularlas. Reyero, que viene del periodismo escrito, hace un par de años ganó la Bienal de Arte Joven con otro documental, *Vivir*, sobre testimonios de portadores de HIV; luego trabajó en el equipo de Polosecki en *El otro lado*, y se nota. En *Dársena Sur*, como en los mejores capítulos de ese programa, se elige todo el tiempo salir del lugar común de la simple exposición y se trata de evitar las trampas de una puesta en escena, a menos que el propio testimonio la pida. Esto no quiere decir que los testimonios surjan en crudo. En Reyero hay una búsqueda de los momentos reveladores en las palabras y en los silencios de los entrevistados. Incluso no esconde cierta fascinación ambigua por el entorno industrial que retrata con un cuidado estético especial, pero dejando en claro que esa fascinación proviene de él, no de los entrevistados. Esa tensión llena la pantalla de una sustancia dramática doble: por un lado, aquella surgida de la vida de los protagonistas, su horizonte de miseria, el entorno amenazante, la resignación, la violencia latente, la precariedad. Por el otro, la del documentalista que quiere atrapar ese universo humano lo más sinceramente posible y preguntarse si su intervención en él no lo altera. Si bien el director no aparece como entrevistador, sus preguntas surgen en off cuando algo que no llega a comprender se manifiesta en el testimonio del entrevistado. Y su condición de extraño queda clara cuando incluye la frase que le dice el padre del Negro: "Vos nunca pasaste hambre". Pero la mayor parte del tiempo son los rostros, miradas y gestos del Negro, de Liliana y del Ruso los que



hablan. En la elección de los tres protagonistas del documental también hay una intervención deliberada. Las tres historias de estos jóvenes de veinte, veintiséis y diecinueve años son un muestrario de las diferencias económicas y de códigos dentro de un mismo ámbito, que se evidencia también por el hábitat que cobija a cada uno de los tres jóvenes: rancho, casilla y casa de material. En la primera vive el Negro, cuya única vinculación social es con su padre, hermanastro y madrastra, dentro de la zona más aislada y agreste. Es un pibe de diecinueve años que nunca salió del Doque, no conoce el cine ni un baile, hace changas, cirujea, cría animales y su futuro se puede prever. Liliana, en cambio, ha constituido una familia en estado de transitoriedad. Su nueva pareja, emigrada de la provincia, quiere llevar a Lily y a sus hijos (propios y de una pareja anterior) a su tierra. Ella vive aferrada al lugar donde también están instaladas su madre y su hermana, y paradójicamente la retiene el recuerdo doloroso de lo que sufrió allí (perdió varias criaturas). Catorce personas se mantienen con el sueldo de veinticinco pesos diarios que aporta la pareja de Liliana, un changador de bolsas de soda cáustica. El caso del Ruso es tal vez el más curioso y donde la intervención de Reyero se hace más evidente. El Ruso vive en una casita de material, con su padre alcohólico y su tío. Es el único de los tres con un trabajo fijo de peluquero. Su pertenencia al Doque es tanto por necesidad como por elección, y su relación cariño-bronca con su viejo es muy potente. Su refugio es la tribu de su calle, su fervor hacia el club de fútbol del barrio. Y tal vez porque sin pertenecer al universo de Reyero, pero evidentemente más cercano en su código (después de todo, diferencias de clase y ámbito aparte, el Ruso es un pibe que mira MTV, sale con los amigos a bailar, a un recital o a beber y armar bardo como puede suceder en tantos barrios de esta ciudad), el director se da el gusto de construir un relato, de seguir con la cámara el despertar del Ruso, entrar con ella en lo de sus amigos y hasta participar de una baile y de una salida grupal. La violencia que

respira este episodio contrasta con la de los demás, no porque los otros no la sufran y esta no aparezca en lo que cuentan ni en las marcas de los cuerpos causadas por la contaminación del lugar (las uñas que muestra Lily, el testimonio de la madrastra del Negro) y por la situación económica, sino porque aquí la violencia es manifiesta inclusive en la dura confrontación del Ruso con su viejo. Reyero no toma partido, deja que los personajes se expliquen siempre, pero en este último caso parece haber existido un entendimiento que lo obligó a mirar de otra manera. Como si esas reacciones del Ruso, sus frases cortantes, lo llevaran a abolir esa mirada pausada, calma y de cierta distancia inicial que deja que las personas de los testimonios anteriores desaparezcan de a poco y se vayan descubriendo solas. Como si esta última intimidación más brutal y directa, tal vez por razones de lenguaje, arrastraran a Reyero a acercarse desde otro registro, en el que no puede dejar de participar. El testimonio del Ruso lo obliga a una pelea interna con el material anterior. Y no es casualidad que lo haya puesto último. Casi como un resumen y también como una resolución cinematográfica de riesgo y también de efecto. Reyero no ofrece soluciones, porque no está en su propuesta hacerlo, ni tiene por qué estarlo. Pero en esa última imagen de los amigos del Ruso perdiéndose en la noche, cantando a los gritos y pateando tachos en una actitud desafiante, parece comprender las motivaciones de una violencia que no juzga, pero a la que parecería tener la obligación de acompañar. Como una inversión de la pasiva rabia resignada de los otros dos testimonios anteriores. Esta elección no impugna la calidad de aquellos registros; en todo caso, habla sinceramente de una honestidad que el documental deja ver paulatinamente a ambos lados de la cámara, que no es de ningún modo aséptica. *Dársena Sur* no solo registra una realidad incontestable, sino que habla también de los modos en que esta realidad modifica el registro documental, que nunca es inocente. ■

Alejandro Ricagno

VIDEO

BOUDU SALVADO DE LAS AGUAS

***Boudu sauvé des eaux*, Francia, 1932, dirigida por Jean Renoir, con Michel Simon, Charles Granval, Marcelle Hainia, Severine Lerczinska y Jean Dasté. (Yesterday)**

Jean Renoir:

la cordial sabiduría

Boudu es un linjera vocacional e incorregible. Rescatado de un intento suicida en el Pont des Arts por el bueno del librero Lestingois —que no tiene mejor idea que intentar redimirlo socialmente— subvierte todo orden con su anarquía picaresca. Como es tradición en la farsa, no pueden faltar las cornamentas del pobre burgués, ni el elogio de la pereza, ni la maratón de engaños de todo tipo. Todo junto compone en *Boudu salvado de las aguas* lo que André Bazin describió magníficamente como "la glorificación de la vulgaridad". En esta fábula cuya ironía compite con su festivo carácter antisocial, distanciada de todo realismo (atender al momento en que Boudu se apresta a matarse por disconformismo, malestar existencial o puro y simple hastío, como dando a entender que al fin y al cabo no es más que una película), Renoir pone a Boudu en el lado terrenal de la misma poesía que los contemporáneos timoneles de *L'Atalante* postulaban con su lirismo. Si Vigo, para la época, apostaba al vuelo, Renoir sabía que la cuestión consistía en ir remando de a ratos en el río ancho y la deriva larga. "Con Boudu —escribió alguna vez Eric Rohmer— Renoir nos revela buena parte de sí mismo con un trazo neto, sin alardes, definitivo. La otra parte, tímida y subterránea, será más dolorosa y tardará más tiempo en brotar." En realidad la parte negra no tardaría tanto, estaría ahí nomás, hacia 1934 en *Toni*. Pero lo que aquí nos importa es la conexión entre las

ELENA Y LOS HOMBRES

***Eléna et les hommes*, Francia, 1956, dirigida por Jean Renoir, con Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer, Jean Richard, Magali Noël y Juliette Greco. (Yesterday)**

andanzas de Boudu, suicida vital, y Elena, princesa polaca a cuyo alrededor los hombres también se empeñan deportivamente en morir de exceso de energías y por disponer de sus favores distantes. Elena y Boudu, cada uno a su modo, son dos que *saben elegir*. De Boudu a Elena se traza la línea que va de la farsa popular a la comedia refinada, de los apetitos excesivos de Michel Simon a las sutiles maniobras de Ingrid Bergman entre los hombres. Pero en ambos, Renoir sigue siendo básicamente el mismo. *Elena y los hombres* es una ajustada ecuación con algunos componentes de *La regla de juego* (acaso el punto de equilibrio perfecto sobre el que se apoya la vasta obra de JR), mientras que sus aventuras militares —que se inician con el caso Vidauban y el globo fronterizo para atravesar todas las idas y venidas de Elena entre sus festejantes— renuevan aquel espíritu guerrero-caballeresco de *La gran ilusión*, que acaso solo Renoir pudo sostener en el cine luego de Auschwitz. Por otra parte, perfeccionando la experiencia inacabada de *French Can Can*, *Elena y los hombres*, subtitulada "una fantasía musical de Jean Renoir", ofrece uno de los más curiosos casos de interacción de la música, diálogos y situaciones dramáticas que ha dado el cine. Se escucha tan intensamente como se ve su restallante Technicolor: ambos permanentemente resaltados aunque sometidos a un control permanente, con esa fluidez de la puesta en escena que Renoir supo convertir en parte decisiva de su estilo. Si en *Boudu* Jean Renoir

ofrece un Michel Simon desencadenado, en *Elena* propone un ejercicio extremo en la dirección de actores, resolviendo exitosamente las inconveniencias de un casting dificultoso (aunque no inmanejable como el de *French Can Can*) donde actores y actrices recolectados de distintas cosechas diseñan una intrincada evolución de hechos. Y hasta hace milagros: por ejemplo convertir a Juliette Greco en una gitana tan inverosímil como seductora. De Ingrid Bergman, por su parte, solo puede predicarse que en *Elena y los hombres* ofrece una razón más para ser inolvidable. En suma, de la extraña pareja compuesta por Boudu y Elena, con su unisona celebración del deseo y sus vaivenes (y la correlativa desconfianza por las pasiones amorosas y sus fijejas), puede afirmarse que compone una más que adecuada introducción al costado luminoso de la sabiduría renoiriana, el de la plena comprensión vital de aquello que anima a sus criaturas, de la que no está ausente cierta amargura secreta, postergada mientras dura la diversión (que bien vale la pena). Esta auspiciosa edición en video de dos Renoir anima, por otra parte, a reclamar la aparición local de la ansiada y largamente ausente en nuestro medio *La carrosse d'or*, que algunos (Rohmer y Truffaut entre ellos) consideran la clave secreta en su obra. ■

Eduardo A. Russo

DESAFIO MORTAL

***The Quest*, EE.UU., 1996, dirigida por Jean-Claude Van Damme, con Jean-Claude Van Damme, Roger Moore, James Remar y Janet Gunn. (Transeuropa)**

Posible declaración de principios de Jean-Claude Van Damme sobre el cine de artes marciales, *Desafío mortal*

posee varios elementos que la convierten en una ópera prima curiosa. Además de protagonizarla y dirigirla, Van Damme la produjo y el guión también parte de una idea suya.

El primer elemento singular es que comienza con Jean-Claude Van Damme como un viejo y distinguido caballero, contando a un cantinero la historia de su juventud. La acción transcurre en 1925; él es un acróbata callejero que cuida a un grupo de chicos de la calle y a la vez se nos muestra que él mismo fue un niño abandonado. Por problemas con la policía, Van Damme termina de polizón en un barco del que finalmente escapa al conocer a un tal lord Doobs, un capitán con dotes de pirata, interpretado por un desatado Roger Moore. Hasta ahí, no tiene nada que ver con todo el cine de artes marciales norteamericano de los últimos años. Logra sorprender y con eso supera la mediocridad del género. Lo que sigue es un torneo que se realiza en Oriente y en el que participantes de todo el mundo competirán para ganar un dragón de oro macizo. Así, una gran cantidad de verdaderos campeones de diferentes artes marciales interpretan a una gran cantidad de verdaderos campeones de artes marciales que se enfrentan en parejas hasta quedar solo dos competidores en la final. Esto sería una pavada insoportable pero no lo es porque es una pavada absurda en la que cada país participante está representado por un luchador que en su estilo responde al estereotipo más delirante de su tierra. Algo no muy lejano a *Titanes en el ring*. Paralelamente a esto, lord Doobs y su ayudante se quieren currar el dragón como sea y Van Damme, quien creía no tener nada en el mundo, descubre que posee principios. Así, la película se transforma en una pequeña fábula en la que alguien encuentra su verdadero ser y triunfa respetando lo que cree correcto. En caso de que uno, por cualquier circunstancia, se encuentre obligado a ver un film de artes marciales,

Desafío mortal está entre los más agradables, sencillos y menos violentos de los últimos años. ■

Santiago García

ABUSO A LA INOCENCIA

***Bastard out of Carolina*, EE.UU., 1996, dirigida por Anjelica Huston, con Jennifer Jason Leigh y Ron Eldard. (Gativideo)**

Dentro del formato de un telefilm de denuncia Anjelica Huston logró filmar una historia que no solo está muy por encima del sentido común sobre el tema que trata, sino que hasta es digna de ser analizada como ficción (y no como caso ejemplar de un problema social). *Abuso a la inocencia* adopta el punto de vista de Bone sin que su narración en primera persona se convierta en el típico relato de una ex niña abusada (como si esa categoría fuera equiparable —y para la televisión actual todo es equiparable con el reality show— con la de una ex drogadicta o ex alcohólica), sino logrando que se mantenga dentro de los márgenes del

cuento de hadas siniestro, que suele hacer de la orfandad su situación inicial preferida. Pero a diferencia de los cuentos infantiles, donde la pérdida de uno de los padres significa entrar en contacto con la parte oscura de la realidad por la simple aparición de una siniestra figura sustituta (la madrastra/bruja o el padrastro/ogro), aquí el relato de la protagonista es el de una persona adulta que reconstruye su infancia sin padre desde un presente que desconocemos cuál es (aunque no cuesta mucho adivinar que se trata del de una escritora), pero que permite hacerles justicia a los detalles y abrir paso a la ambigüedad. Es como si Bone se mirara en el espejo de su familia para reconocerse parecida a su madre y así saberse diferente. Su mirada indulgente —la de alguien que ha perdonado— se dirige sobre todo hacia ella, pero con la figura interpuesta del padre ausente, un lugar que fue ocupado primero por el padrastro benévolo (que muere justo en el momento en que se ha convertido en el padre deseado) y luego por el padrastro/ogro, mostrado como un personaje más imprevisible que malvado, más perverso que sádico, más

impulsivo que calculador, y tan autodestructivo como destructor. Y este es el mayor logro del film: hacer que la conducta de Glen combine estos rasgos negativos (que dañan a los que quiere tanto como a los que detesta y que lo convierten en un ser oscuro, débil, atormentado, culposo, fracasado, y que se odia a sí mismo mucho más de lo que lo odia su hijastra) con otros más que apropiados para la figura paterna ideal, como lo son defender a sus dos hijastras frente a la humillación de su propio padre, no aceptar en ningún momento ser un vividor de su familia acomodada o seguir siendo el amante fiel y apasionado de su mujer enamorada (de ahí que Bone comprenda por qué su madre no puede ver lo que a ella le pasa ni puede dejarlo cuando se entera). Pero esta respiración que se le permite a un personaje siniestro es la misma que la directora le permite al resto, sobre todo a Bone, quien —de acuerdo con la demagogia sentimentalista de los telefilms— debería exhibir un sufrimiento de tiempo completo, así como Glen debería ser un abusador de tiempo completo y tampoco lo es: solo le pega Bone —nunca a su esposa ni a su otra hijastra— y abusa de ella

un par de veces, aunque —como para dejar en claro que el horror no depende de la reiteración, sino del acto en sí mismo— las dos escenas que lo muestran son de una violencia —contenida, la primera, explícita, la segunda— pocas veces correctamente señalada: la sola incompatibilidad de los cuerpos basta para delatar su monstruosidad. La idea de que la protagonista sea una sobreviviente es el correlato de otra más compleja: que Bone es la hija de una madre también bastarda, la sobrina de unos tíos *modernos* con los que termina viviendo (que abominan del matrimonio y tienen una pareja abierta, como Anjelica Huston y Jack Nicholson en otra época), la compañera inseparable de su hermana y, por sobre todo, una niña más sensible, inteligente y bonita que el resto. El hecho de que alguien no sea el producto matemático de su historia temprana también se explica por esa misma historia temprana: tal vez solo por eso el maestro de *La piel dura*, el film de Truffaut, pedía por niños insatisfechos, a pesar de que abominaba de que su alumno más pobre y desvalido fuera un niño golpeado. ■

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.

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

Entrega a domicilio

Las películas que no conseguís



PICCADILLY
VIDEOTECA

CINE · ARTÉ · DE · ACTO · FANTÁSTICO
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

Explorando dos géneros:
Cine de Terror y Ciencia Ficción
Historia y tendencias actuales
de lo fantástico en la pantalla

un curso de Eduardo A. Russo
Solicitar entrevista al 824-2480

El Amante en Internet

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

REPASO

El espejo tiene dos caras (*The Mirror Has Two Faces*), dirigida por Barbra Streisand (LK-Tel)
Barbra es un personaje raro, odiado por multitudes y, seguramente, amado por otros tantos. Sus películas se debaten entre una mirada inteligente sobre el mundo y sus personajes y un egocentrismo devastador en el que el mundo se reduce a una sola persona: ella misma. Solo *Yentl* sobrevivió bien a la combinación. Pero igualmente aquí se logra un mayor equilibrio que en *El príncipe de las mareas*.
Comentario en EA N° 59.

Evita, dirigida por Alan Parker (Gativideo)
Los cinéfilos nos sentimos con *Evita* como un club chico al que le usan el microestadio para un recital de rock. De golpe al país le importó el cine. Palabras, palabras, palabras. Todo se habló y nada se dijo. Mucho ruido y pocas nueces. Luego del escándalo a nadie le importó la película. Otro Alan Parker para nada. La música fuerte, las canciones feas, y todo durante más de dos horas. Había algo que estaba bien pero no nos acordamos qué era.
Comentarios (3) en EA N° 60.

Fargo, dirigida por Joel Coen (Gativideo)
Marcianos al ataque. La única razón para creer que los Coen son humanos es que uno de ellos está casado con Frances McDormand. Por lo demás, está claro que no sienten ni afecto ni respeto por todo lo que se acerque a la humanidad. Fría como la nieve. La

cámara se cayó del carrito y ahora se queda más quieta. Pero la caricatura de todos los personajes hace desear que se mueva de nuevo y se vaya lejos. McDormand ganó el Oscar por la que sin duda es una de las peores actuaciones de su carrera.
Comentario en EA N° 60.

¡Marcianos al ataque! (*Mars Attacks!*), dirigida por Tim Burton (AVH)
Superproducción dirigida por Tim Burton y protagonizada por medio Hollywood. ¿Quién gana, Burton o la industria? La mayoría de nosotros piensa que la industria. Algunos de nuestros integrantes menos serios (incluido el pequeño E.) dicen que gana el director. Pero a estos últimos no se les puede creer demasiado porque son verdes y dicen todo el tiempo: *Venimos en son de paz*.
Comentario a favor y en contra en EA N° 60.

Matilda, dirigida por Danny De Vito (LK-Tel)
Disfrazada de película para niños y lamentablemente en castellano (en cine hubo pocas funciones en inglés), *Matilda* pasó sin pena ni gloria por los cines. No es una película para chicos. Es un cuento de hadas oscuro y terrible basado en Roald Dahl y dirigido por Danny De Vito. El estilo visual del director y su mirada negra la alejan del público al que los distribuidores parecen apuntar. A pesar de los malentendidos es una muy buena película.
Comentario a favor en EA N° 59.

Romeo y Julieta de William Shakespeare (*William*

Shakespeare's Romeo + Juliet), dirigida por Baz Luhrmann (Gativideo)
Shakespeare para estudiantes de cine. Los Montesco y los Capuleto pasados por la estética de Robert Rodríguez. Un pastiche acelerado que no va a ningún lado. Un director enamorado de su actor pero no de su historia. Claire Danes abandonada a su suerte detrás de Leonardo Di Caprio y un elenco de caras conocidas no logran sostener la película.
Comentario en EA N° 60.

Secretos y mentiras (*Secrets and Lies*), dirigida por Mike Leigh (AVH)
Hasta ahora una de las mejores películas del año. Mike Leigh demuestra que puede hacerse una película con poca plata, estupendos intérpretes, un gran trabajo de puesta de la cámara que plantea varios conflictos entre el cine, la televisión y el teatro y una historia que nunca cae en los lugares comunes y la fácil emoción. *Secretos y mentiras* sigue siendo una humillación para el mal cine argentino.
Crítica en EA N° 60.

El precio de la libertad (*Michael Collins*), dirigida por Neil Jordan (AVH)
Una película larga, de época, sobre un personaje real, con muchos actores conocidos y una demagogia disfrazada de compromiso político. Un megabodrio sostenido por algún destello de profesionalismo y buenas actuaciones de Alan Rickman y Aidan Quinn.
Comentario en contra en EA N° 61. ■

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	GJC	SG	JG
Alejandro Magno	R. Rossen	Cobi				6		5
Boudu, salvado por las aguas	J. Renoir	Yesterday	9	10	10	9		8
Cuenta conmigo	R. Reiner	LK-Tel	9	8	9	9	9	8
El Cid	A. Mann	Cobi				6		5
El espejo tiene dos caras	B. Streisand	LK-Tel		6		6	6	
El precio de la libertad	N. Jordan	AVH			4		2	5
El puente sobre el Río Kwai	D. Lean	LK-Tel		7	8	6	8	6
Elena y los hombres	J. Renoir	Yesterday			8			6
Evita	A. Parker	Gativideo	4	4	4	4	4	2
Fargo	J. Coen	Gativideo	7	6	4	4	4	5
La coleccionista	E. Rohmer	Yesterday	9	9	9	9	9	9
La marcha del millón de hombres	S. Lee	AVH			4	4		
Marcianos al ataque	T. Burton	AVH	7	3	4	7	9	3
Medidas extremas	M. Apted	LK-Tel					5	
Muchachos	S. Cochran	Gativideo			3	3		
Romeo y Julieta	B. Luhrmann	Gativideo					4	1
Secretos y mentiras	M. Leigh	AVH	7	8	9	9	10	9
Siglo XX	S. Poliakov	AVH					4	
Taxi Driver	M. Scorsese	LK-Tel	8	10	9	10	10	5

por Jorge García

La marca del zorro (*The Mark of Zorro*), 1940, dirigida por Rouben Mamoulian, con Tyrone Power y Basil Rathbone.

Rouben Mamoulian pertenece a la categoría de realizadores cuya obra se conoce más por referencias que por la visión de sus películas. Este film, un clásico del cine de aventuras y vehículo para el lucimiento de Tyrone Power, es una buena oportunidad para apreciar su estilo elegante y refinado. Basil Rathbone, como casi siempre, compone un villano memorable. **VCC 5, 2/7, 14 hs.; 4/7, 16 hs.**

Liebelel, 1932, dirigida por Max Ophuls, con Magda Schneider y Wolfgang Liebeneiner.

El genio de Max Ophuls solo ha merecido reconocimiento a partir de sus últimos films. Sin embargo en esta, una de sus primeras películas —un melodrama ambientado en la Viena de fin de siglo, basado en una obra de Arthur Schnitzler que anticipa en buena medida *Cartas de una desconocida*—, ya se advierten destellos de su estilo inimitable. **VCC 5, 14/7, 6 y 18 hs.; 16/7, 24 hs.; 25/7, 6 hs.**

El contrato del pintor (*The Draughtsman's Contract*), 1982, dirigida por Peter Greenaway, con Anthony Higgins y Janet Suzman.

No hay demasiadas alternativas frente a las películas del inglés Peter Greenaway: o se las rechaza en bloque, como hacen sistemáticamente casi todos mis compañeros de redacción, o se las ve intentando mantener una actitud desprejuiciada. Esa actitud es la que yo invito a adoptar a los estimados lectores frente a este film, probablemente el más logrado del director, en el que su helado y cerebral estilo se ve matizado por inesperados toques de humor. **CV 5, 23/7, 23.45 y 5.10 hs.**

Las hermanas (*The Sisters*), 1938, dirigida por Anatole Litvak, con Bette Davis y Errol Flynn.

A pesar de haber realizado varios títulos recordables, sobre todo dentro del melodrama y del cine negro, Anatole Litvak no ha recogido reconocimiento crítico. *Las hermanas*, claramente encuadrada en el primero de aquellos géneros, es una de las buenas películas del director y una rara incursión de

Errol Flynn en el terreno dramático.

VCC 5, 27/7, 14 hs.

La película del rey, 1986, dirigida por Carlos Sorín, con Julio Chávez y Villanueva Cosse.

Carlos Sorín había despertado con esta película justificadas expectativas dentro del cine argentino que luego no se vieron confirmadas. Este film, encuadrado dentro del género "cine dentro del cine", es uno de los títulos más originales y estimulantes del cine nacional de los últimos años.

Volver, 28/7, 23.30 hs.

Vigil, 1984, dirigida por Vincent Ward, con Bill Kerr y Fiona Kay.

El neocelandés Vincent Ward se caracteriza por la inclusión en sus films de elementos cercanos al cine fantástico. Sin embargo esta, su primera película, inédita en nuestro país y que narra las reacciones de una niña cuya madre, al poco tiempo de fallecer su padre, se enamora de otro hombre, tiene un tono más realista que sus obras posteriores. Una atractiva ópera prima. **CV 5, 14/7, 22 y 3.20 hs.**

Las diabólicas (*Les diaboliques*), 1955, dirigida por Henri-Georges Clouzot, con Simone Signoret y Vera Clouzot.

La misantropía y el nihilismo son los dos rasgos principales que aparecen en la visión del mundo del francés Henri-Georges Clouzot. En este caso la historia de la esposa y la amante de un hombre que conspiran para asesinarlo tiene no solo un creciente suspenso sino también una abundante dosis de refinado sadismo. **CV 5, 19/7, 13 y 19 hs.**

Fuga sin fin (*The Last Run*), 1971, dirigida por Richard Fleischer, con George C. Scott y Tony Musante.

En la desigual carrera del aún activo Richard Fleischer, hay desde films de gran interés hasta bodrios inenarrables, que se acentúan en las últimas dos décadas. Probablemente este melancólico relato sobre un viejo gángster que quiere realizar un último trabajo, filmado en las costas españolas, sea su último título atractivo. **TNT, 16/7, 7 hs.**

Autos usados (*Used Cars*), 1980, dirigida por Robert Zemeckis, con Kurt Russell y Jack Warden.

Producto de la factoría Spielberg, Robert Zemeckis ha dirigido una serie de films tan exitosos como mediocres. Una excepción en ambos sentidos (fue un semifracaso y es bueno) es este film, su segunda película, una imaginativa comedia negra narrada con fluidez y gran ritmo y que es en mi opinión su mejor película. **Space, 7/7, 20.15 hs.; 8/7, 14.45 hs.**

Ultimo domicilio conocido (*Dernier domicile connu*), 1970, dirigida por José Giovanni, con Lino Ventura y Marlène Jobert.

Desde su rol de ex convicto, profundo conocedor de las relaciones entre policías y delincuentes, José Giovanni escribió algunos de los mejores guiones del cine negro francés de los 70. También dirigió

EL PODER DE LAS IMAGENES

Ya en algún momento me he referido brevemente al documental sobre Leni Riefenstahl exhibido en 1995 en el Instituto Goethe y el año pasado en la Sala Lugones. Realizado en 1993 por Ray Muller, este film formó parte de un ciclo de tres sobre "Arte y poder en la Alemania nazi". Como ahora será el canal Film & Arts el que lo exhibirá, quisiera hacer una breve referencia. Leni Riefenstahl es una actriz y realizadora alemana nacida en 1902 que aún vive, autora de dos de los títulos fundamentales realizados bajo el nazismo: *El triunfo de la voluntad* (1934),

filmación del congreso del partido nazi en ese año, y *Olimpia* (1936), realizado durante los Juegos Olímpicos de Berlín de ese año. Su nombre está indisolublemente ligado a Hitler y el poder nazi. Detenida después de la guerra, en 1952 le fueron levantados los cargos de colaboracionismo, pero salvo una película que realizó en 1953, nunca pudo reflotar su carrera como cineasta. Como el documental de Ray Muller es una obra que merece un comentario más amplio, que seguramente saldrá en esta revista, me limitaré a decir que es un film que pone en cuestión de manera frontal las relaciones entre ética y estética, con dos horas iniciales en las que se

establece un apasionante contrapunto entre lo que sostiene verbalmente Riefenstahl y las formidables imágenes de su obra, y una hora final en la que el director parece sucumbir ante las declaraciones de inocencia de esa anciana fascinante que es capaz de dedicarse al buceo a los noventa años. Un film apasionante de visión imprescindible.

La maravillosa y horrible vida de Leni Riefenstahl (*The Wonderful and Horrible Life of Leni Riefenstahl*), 1993, dirigida por Ray Muller. **Film & Arts, 7/7, 22.30 hs.; 8/7, 6.30 y 14.30 hs.; 27/7, 20 hs.; 28/7, 4 y 12 hs. ■**

Jorge García

varias películas de las cuales la mejor es esta, un relato escéptico y desesperanzado impregnado de una profunda tristeza, que cuenta con un gran trabajo de Lino Ventura en el rol protagónico. **Space, 31/7, 5 hs.**

La vida es formidable (*Life Is Sweet*), 1991, dirigida por Mike Leigh, con Alison Steadman y Jim Broadbent.

Hasta la reciente exhibición de *Secretos y mentiras* esta era la única película estrenada en nuestro país de Mike Leigh, seguramente el más importante realizador británico actual. Comedia agri dulce sobre los problemas cotidianos en una familia de clase obrera, cuenta con excelentes interpretaciones y solo está lastrada por momentos por cierta tendencia a caricaturizar a los personajes más jóvenes.

Fox, 3/7, 21 hs.; 19/7, 14 hs.

Dos extraños amantes (*Annie Hall*), 1977, dirigida por Woody Allen, con Woody Allen y Diane Keaton.

Debo decir que no comparto el entusiasmo generalizado que existe alrededor de la obra de Woody Allen, ya que en su obra, junto a un puñado de excelentes películas, coexisten varios bodrios y otros tantos films mediocres. A aquel selecto grupo pertenece *Annie Hall*, su primer título importante, teñido de elementos autobiográficos y que es sin discusión una de sus mejores obras. Para ver sin reservas. **Cinecanal, 3/7, 10.45 hs.; 15/7, 2.30 hs.**

Mujeres apasionadas (*Women in Love*), 1969, dirigida por Ken Russell, con Alan Bates y Oliver Reed.

Si bien la excesiva pretenciosidad y una exacerbada autoindulgencia terminaron por sepultar cualquier atisbo de interés en la filmografía de Ken Russell, en algunas de sus primeras películas había elementos atendibles. Es lo que ocurre con esta adaptación de una novela de D. H. Lawrence, que es uno de sus films más redondos y equilibrados. Es posible que se exhiba la versión completa, cosa que no ocurrió en el momento de su estreno. **Cinecanal, 20/7, 5 hs.; 31/7, 3.35 hs.**

HOLLYWOOD POR HOLLYWOOD

Hoy se puede decir sin temor a equivocarse que desde los años 30 uno de los blancos preferidos de los escritores norteamericanos con una mirada más crítica sobre esa sociedad fue Hollywood. Tanto de dramaturgos famosos residentes en el país (Bertolt Brecht) como de escritores que publicaban sus trabajos en revistas semanales (Horace McCoy) se podían leer escritos demoledores sobre "la trituradora de sueños". Pero el cine, el implicado más directo en el tema, solo a comienzos de los años 50 comenzó a darse por aludido y a través de las películas de diversos realizadores mostró una saludable tendencia a transmitir una visión poco complaciente del medio. Durante los jueves de julio el canal 5 de Cablevisión exhibirá en programas dobles diez films que desde distintos ángulos (y calidades) denunciarán diversos aspectos de Hollywood y su entorno. Los títulos serán los siguientes: el jueves 3 a las 22 irá *El último magnate* de Elia Kazan, último film del director basado en *The Last Tycoon* de F. Scott Fitzgerald, con guión de Harold Pinter y que toma como modelo la figura del legendario productor Irving Thalberg. Con un estilo narrativo alejado de las crispaciones de otras épocas, y un reparto formidable, Kazan construye una saga melancólica y desesperanzada que vista hoy aparece como una de sus mejores películas. A las 0.10 veremos *El cómico* de Carl Reiner, con una sorprendente composición dramática de Dick van Dyke como un actor que no logra asimilar el paso del cine mudo al sonoro, un personaje de alguna manera

inspirado en Buster Keaton. Otro film cargado de nostalgia y tristeza. El jueves 10 a las 22 veremos *Como plaga de langosta*, traslación de John Schlesinger del corrosivo relato de Nathanael West sobre el Hollywood de los años 30. Aquí nos encontramos con que la fuerza del original logra disimular parcialmente las falencias de una realización que en otras manos habría logrado mejores resultados. Un film con algunos buenos momentos pero notorios altibajos. A las 0.35 se verá *El ocaso de una vida*, un melodrama desmelenado y perturbador de Billy Wilder sobre el intento de una diva del cine mudo por retornar al estrellato décadas después. Una ácida mirada del director sobre Hollywood en la que además Wilder le rinde homenaje a uno de sus maestros, Eric von Stroheim, permitiéndole dirigir la última escena. El jueves 17 a las 22 se proyectará *Frances* de Graeme Clifford, intento de biografía de Frances Farmer, una actriz de los años 30, rebelde, alcohólica e izquierdista, que fue internada en varios institutos mentales antes de su muerte. Solo los notables trabajos de Jessica Lange en el protagónico y Kim Stanley como la insensible madre logran dotar de alguna vitalidad a un film chato y sin garra. A las 0.30 veremos *Cautivos del mal*, una película de algún modo inesperada de Vincente Minnelli, un realizador al que no se le emparienta por cierto con la crítica social. De todas maneras el film de Minnelli construido en flashbacks y con una puesta en escena deslumbrante, es una aguda visión del medio y una de las mejores películas del director. El jueves 24 a las 22 se exhibirá *Valentino* de Ken Russell, una "biografía" en la

que pueden apreciarse todos los excesos y autoindulgencias del director, con un Rudolf Nureyev insoportable en el protagónico. Un film solo para adeptos del realizador. A las 0.15 irá *La fiesta salvaje* de James Ivory, una obra totalmente atípica y fallida del director, de alguna manera inspirada en la figura de Fatty Arbuckle, que de todos modos puede ser interesante como película marginal en la filmografía de Ivory. Finalmente el jueves 31 a las 22 se verá *Fedora*, de Billy Wilder, un auténtico film maldito del director sobre una estrella retirada que busca mantener su juventud (¿Greta Garbo?). Una película perversa y estremeceadora con varias vueltas de tuerca inesperadas. A las 24 se proyectará *Mamita querida* de Frank Perry, un melodrama kitsch y desbordado, basado en el libro de la hija adoptiva de Joan Crawford, con una Faye Dunaway excelente en el papel de la estrella. Fuera de este ciclo pero relacionado con él, el jueves 3 a las 11 TNT veremos *La condesa descalza* de Joseph Mankiewicz, sobre un director de cine que quiere convertir en estrella a una desconocida, donde se destacan los diálogos cínicos y brillantes. Es posible que falten algunos títulos esenciales sobre el tema (*Nace una estrella*, *La leyenda de Lylah Clare*), pero estas once películas son una muestra muy representativa de una visión poco indulgente sobre Hollywood y el mundo del cine, en algunos casos con obras de notable calidad (Wilder, Minnelli). ■

Jorge García

El sirviente (*The Servant*), 1963, dirigida por Joseph Losey, con Dirk Bogarde y Sarah Miles.

Una visión crítica de la sociedad manifestada a través de un estilo visual barroco y recargado son las características principales de

las películas de Joseph Losey. Estos rasgos se pueden apreciar en este film (con guión de Harold Pinter, un escritor con quien el realizador tiene particular afinidad), un minucioso estudio de la degradación moral de la aristocracia inglesa, con una estupenda composición actuarial

de Dirk Bogarde. **Film & Arts, 2/7, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.; 13/7, 20 hs.; 14/7, 4 y 12 hs. ■**

Los puentes de Madison (*The Bridges of Madison County*), 1995, dirigida por Clint Eastwood, con Clint Eastwood y Meryl Streep.

El clasicismo narrativo de Clint Eastwood encuentra su máxima depuración en este romántico film sobre el amor frustrado entre un fotógrafo y una granjera insatisfecha en su vida conyugal. Con un tono sereno y pausado Eastwood desarrolla un relato sin estridencias, en el que Meryl Streep consigue el mejor trabajo de su carrera.
HBO, 13/7, 22 hs.; 16/7, 22 hs.; 21/7, 1.30 hs.; 26/7, 18.45 hs.; 29/7, 14.30 hs.

Las cintas de Anderson (*The Anderson Tapes*), 1972, dirigida por Sidney Lumet, con Sean Connery y Dyan Cannon.

Es indudable que a pesar del escaso consenso de que goza dentro de la crítica, Sidney Lumet tiene varias buenas películas. Este relato policial de sostenido suspenso y logrado clima es uno de sus films menos vistos pero a la vez uno de los puntos más altos de la carrera de un artesano competente, que cuando no asume la postura de director importante es capaz de brindar productos

entretenidos y bien hechos.
Cinemax, 1/7, 15.15 hs.

Divorcio a la americana (*Divorce American Style*), 1967, dirigida por Bud Yorkin, con Dick van Dyke y Debbie Reynolds.

La carrera de Bud Yorkin ha estado signada por la mediocridad y los trabajos de encargo para la televisión. *Divorcio a la americana* es una divertida comedia que retoma la mejor tradición del género y es el único título recordable de una filmografía por lo demás olvidada con absoluta justicia.
Cinemax, 24/7, 4.45 hs.

Penn y Teller serán asesinados (*Penn and Teller Get Killed*), 1989, dirigida por Arthur Penn, con Penn Gillette y Teller.

En la extraña filmografía de Arthur Penn se mezclan grandes éxitos comerciales (*Bonnie and Clyde*), bodrios absolutos (*Target*) y films malditos (*Mickey One*). Este film, una bizarra comedia negra con un dúo de actores

“de culto” en su país, pertenece definitivamente a la última categoría y ratifica las dificultades que existen para clasificar la obra del director. Para ver y evaluar.
Cinemax, 8/7, 14.45 hs.

Río Bravo, 1958, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Dean Martin.

Como en ningún otro de los grandes directores del cine americano, el genio de Howard Hawks se manifestó en todos los géneros. *Río Bravo* es uno de los grandes clásicos del western y posiblemente uno de los títulos más influyentes del cine de todos los tiempos. Una obra maestra absoluta y un must para todo cinéfilo.
Cinemax, 7/7, 8.15 hs.; 25/7, 9.45 hs. ■

La sangre de la tumba de la momia (*Blood from the Mummy's Tomb*), 1972, dirigida por Seth Holt, con Michael Carreras y Andrew Keir.

La temprana muerte de Seth Holt, víctima del alcoholismo,

y su escasa y poco conocida filmografía convierten a este realizador inglés casi en un director maldito. Su interesante estilo visual se puede apreciar en esta, su última película, completada por Michael Carreras ante la muerte del realizador, en la que adapta con buenos resultados un relato de Bram Stoker.

Cinemax, 8/7, 6.45 hs.; 23/7, 6.30 hs.; 28/7, 9.45 hs.

La princesita (*A Little Princess*), 1995, dirigida por Alfonso Cuarón, con Eleanor Bron y Lyan Cunningham.

En alguna ocasión le prometí a mi homónimo Santiago que iba a ver esta película que provocó su desmedido entusiasmo cuando la exhibieron en el cable en inglés. Como aparentemente ello va a ocurrir, no me quedará más remedio que cumplir mi promesa y de paso sugerir en nombre de él que la vean. Eso sí, después no me echen la culpa a mí.
HBO, 12/7, 22 hs.; 17/7, 23.30 hs.; 21/7, 17 hs.; 23/7, 14.30 hs.; 27/7, 18.30 hs.

Corrección de estilo
 Traducción del inglés

Gabriela Ventureira © 815-1415

En Rosario los números atrasados se consiguen en **LIBRERIA LA MAGA**,
 Entre Ríos 1317, Rosario

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

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

PELICULAS PARA VER EN JULIO

Martes 1	<i>Como caídos del cielo</i> (K. Loach) VCC 20, 14.45 hs. <i>El toro salvaje</i> (M. Scorsese) I-SAT, 22.45 hs.	Jueves 17	<i>Adiós, muñeca</i> (D. Richards) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Bajo fuego</i> (R. Spottiswoode) VCC 20, 23.30 hs.
Miércoles 2	<i>Golpea el tambor lentamente</i> (J. Hancock) Film & Arts, 20 hs. <i>Moulin Rouge</i> (J. Huston) CV 5, 23.45 hs.	Viernes 18	<i>La pavorosa casa de Usher</i> (R. Corman) CV 30, 10.45 hs. <i>El exorcista</i> (W. Friedkin) Cinemax, 1.45 hs.
Jueves 3	<i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) CV 5, 13 y 19 hs. <i>El Dorado</i> (H. Hawks) Space, 16.30 hs.	Sábado 19	<i>El bebé de Rosemary</i> (R. Polanski) CV 5, 11 y 15.30 hs. <i>Tumba al ras de la tierra</i> (D. Boyles) HBO, 24 hs.
Viernes 4	<i>Las tijeras del diablo</i> (F. Francis) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Taxi driver</i> (M. Scorsese) Cinemax, 18.30 hs.	Domingo 20	<i>Ciudad candente</i> (R. Benjamin) Space, 14.45 hs. <i>Volver al futuro</i> (R. Zemeckis) TNT, 23 hs.
Sábado 5	<i>La tregua</i> (S. Renán) Volver, 23.30 hs. <i>Exótica</i> (A. Egoyan) CV 30, 23.35 hs.	Lunes 21	<i>No hagan olas</i> (A. Mackendrick) TNT, 9 hs. <i>Duelo de titanes</i> (J. Sturges) Space, 16.30 hs.
Domingo 6	<i>48 horas</i> (W. Hill) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Su primer millón</i> (C. Crichton) VCC 5, 15.30 hs.	Martes 22	<i>Bonjour tristesse</i> (O. Preminger) Cinemax, 9.15 hs. <i>Los delincuentes</i> (R. Altman) Cinecanal, 2.50 hs.
Lunes 7	<i>El beso amargo</i> (S. Fuller) VCC 5, 18 hs. <i>Ritos de muerte</i> (G. Maxwell) CV 5, 22 hs.	Miércoles 23	<i>Vivir y morir en Los Angeles</i> (W. Friedkin) Cinecanal, 22 hs. <i>La bestia humana</i> (J. Renoir) VCC 5, 24 hs.
Martes 8	<i>Rouge</i> (K. Kieslowski) VCC 20, 22 hs. <i>Crumb</i> (T. Zwigoff) Film & Arts, 22.30 hs.	Jueves 24	<i>Halcones de la noche</i> (B. Malmuth) Cinecanal, 10.05 hs. <i>La tumba de Ligeia</i> (R. Corman) VCC 5, 24 hs.
Miércoles 9	<i>Ambiciones que matan</i> (G. Stevens) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Olivier, Olivier</i> (A. Holland) VCC 20, 23.45 hs.	Viernes 25	<i>Paris Trout</i> (S. Gyllenhaal) CV 30, 22 hs. <i>Al filo del abismo</i> (P. Medak) VCC 20, 22 hs.
Jueves 10	<i>Sed de vivir</i> (V. Minnelli) Space, 16.30 hs. <i>Fin de semana salvaje</i> (J. Demme) VCC 20, 0.15 hs.	Sábado 26	<i>Harry el sucio</i> (D. Siegel) Space, 20.15 hs. <i>Noches sin lunas ni soles</i> (J. Martínez Suárez) Volver, 23.30 hs.
Viernes 11	<i>Criaturas celestiales</i> (P. Jackson) VCC 20, 22 hs. <i>La niebla</i> (J. Carpenter) TNT, 0.35 hs.	Domingo 27	<i>Días de radio</i> (W. Allen) VCC 20, 15 hs. <i>Un día en Nueva York</i> (S. Donen) TNT, 15.30 y 1 hs.
Sábado 12	<i>Carlito's Way</i> (B. De Palma) Cinecanal, 22 hs. <i>El bosque de los abedules</i> (A. Wajda) VCC 5, 24 hs.	Lunes 28	<i>Más allá del olvido</i> (H. Del Carril) Volver, 23.30 hs. <i>Reunión</i> (J. Schatzberg) CV 5, 23.40 hs.
Domingo 13	<i>Solo para adultos</i> (R. Lang) CV 5, 20 hs. <i>Robocop</i> (P. Verhoeven) TNT, 23 hs.	Martes 29	<i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) Space, 18.30 hs. <i>Mi secreto me condena</i> (B. Schroeder) CV 30, 20.05 hs.
Lunes 14	<i>Mary Poppins</i> (R. Stevenson) Space, 16.30 hs. <i>La batalla de "El ciudadano"</i> (T. Simmons) Film & Arts, 22.30 hs.	Miércoles 30	<i>La pequeña tiendita de horrores</i> (R. Corman) VCC 5, 14 hs. <i>El vuelo del Fénix</i> (R. Aldrich) Cinecanal, 0.15 hs.
Martes 15	<i>Cousin Bobby</i> (J. Demme) Film & Arts, 22.30 hs. <i>Sombras y niebla</i> (W. Allen) I-SAT, 22.45 hs.	Jueves 31	<i>La nueva tierra</i> (J. Troell) CV 30, 12.25 hs. <i>La herencia</i> (R. Alventosa) Volver, 23.30 hs.
Miércoles 16	<i>De repente en el verano</i> (J. Mankiewicz) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Cementerio de animales</i> (M. Lambert) I-SAT, 22.45 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 60.

MENU DE CINE EN TV

AGENDA

Fotografía

SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) ofrecerá el seminario de dirección de fotografía cinematográfica *¿Es posible hablar de una luz argentina?*, que será dictado por María Inés Teyssié, los días 24, 25 y 26 de julio de 9 a 13 horas. Los segmentos de films que se verán durante el seminario serán *Dios se lo pague, La Quintrala, Las aguas bajan turbias, Barrio gris, Un guapo del 900, Los inundados, El romance del Aniceto y la Francisca, Los hijos de Fierro y La peste*. Los interesados deberán dirigirse a la sede coordinadora, situada en Paraguay 2523, 8° "A", Cap. Fed., Tel./Fax: 961-0210/943-6543.

ORT

El Instituto de Tecnología ORT N° 2 entregó premios del concurso de video organizado con motivo de cumplirse el 60° aniversario de ORT en la Argentina. El jurado, compuesto por Bruno Stagnaro, Jorge Gaggero y Rosa Schrott, con la coordinación de Sergio Cinalli, otorgó los siguientes premios: *Ultramarino* de Gastón Duprat (1° premio), *El exterminador de imágenes* de Sebastián Díaz Morales y Juan Ignacio Caffini (2° premio) y *La vida color marrón* de Cecilia Güimil y *Navigator* de Juan Peist y Matías Repar (menciones).

ORT también informa que comenzó el seminario *Cine, música, artes plásticas y artes visuales. Visión polivalente del arte* a cargo del profesor Salvador Sammaritano. Informes: Av. Libertador 6796, Capital, Tel: 787-4411, int. 250; Fax: 782-1557 (de 18 a 22 hs.).

ICI

El Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) convoca al certamen anual "Buenos Aires Video IX - Premio ICI de Video". Los interesados podrán retirar las bases en el ICI (Florida 943, de lunes a viernes de 11 a 19 hs.). Cierre de inscripción y entrega de trabajos: 4 de julio.

FIV 97

El 3° Festival Internacional de Video, Cine y Artes Electrónicas de Buenos Aires (FIV 97) se realizará del 2 al 12 de octubre. El FIV 97 incluirá las siguientes secciones: muestra competitiva nacional, sección informativa, muestra de arte actual, seminarios y talleres, café electrónico y textos de contribución. Se convoca a participar a obras audiovisuales realizadas por autores argentinos y/o extranjeros residentes en Argentina de las siguientes categorías: a) video de creación (video arte y experimental); b) video y cine documental; c) cortometraje de ficción cine; d) cortometraje de ficción video; e) multimedia y proyectos para Internet. Informes: Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas (FIV 97). Guardia Vieja 3360 (1192) Buenos Aires, Argentina. Tel: (541) 862-0683. Fax: (541) 866-1337. E-mail: babylon@einstein.com.ar

Director artístico FIV: Carlos Trilnick. Curador área cortometraje: Bebe Kamín.

Ecovisión 97

5° Concurso Nacional y Latinoamericano de Video sobre Medio Ambiente Ecovisión 97. Entidades organizadoras: Municipalidad de Gral. Pueyrredón, Subsecretaría de Medio Ambiente y Fundación Cultural Cine Arte Mar del Plata. El tema convocante es la relación del hombre con los recursos naturales. Duración de los videos: 30 minutos como máximo. Lanzamiento: 1° quincena de mayo 97. Consultas: desde la fecha de lanzamiento hasta el 8/8. Recepción de videos: hasta el 22/8. Clasificación de videos y documentación: 25/8 al 8/9. Preselección: 8/9 al 22/9. Reunión del jurado: 26/9. Comunicación a realizadores: 29/9. Entrega de premios: 3/10. Informes e inscripción de videos: Subsecretaría de Medio Ambiente de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón, Hipólito Yrigoyen 1627 (7600) Mar del Plata - Fax (023) 94-8456/95-8382 - Tel: 94-5042/46 y 95-2011/19, int: 349. Taller para Videastas, Sr. Oscar Alvarez, Tel: (023) 73-8402; Casa de Mar del Plata en Buenos Aires, Corrientes 1660; Complejo La Plaza 16. Tel: 384-5538/5613/5658.

Shakespeare

Ciclo Shakespeare: las versiones integrales de la BBC. En el British Arts Centre (Suipacha 1333 - Tel: 393-6941), con el auspicio y la colaboración de la English Speaking Scholastic Association of the River Plate (ESSARP). 1/7: *Macbeth* (17 hs.) y *Otelo* (20 hs.). 8/7: *Romeo y Julieta* (17 hs.) y *La fierecilla domada* (20 hs.). 15/7: *Ricardo II* (17 hs.) y *Ricardo III* (20 hs.). 22/7: *El mercader de Venecia* (17 hs.) y *La tempestad* (20 hs.). 29/7: *Como gustéis* (17 hs.) y *Timón de Atenas* (20 hs.). Versiones originales en inglés, sin subtítulos en castellano.

Filmoteca Buenos Aires

Auditorio Maxi (Carlos Pellegrini 657) 1/7: *Los pioneros* (film con cortos originales Gaumont 1907-1913); *Dinah, la mestiza* (1931) de Jean Grémillon; *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigo. 2/7: *Un condenado a muerte se escapa* (1956) de Robert Bresson. 3/7: *La locura de los grandes* (1971) de Gérard Oury. 4/7: *Alto, rubio y con un zapato negro* (1972) de Yves Robert. 5/7: *A nuestros amores* (1983) de Maurice Pialat. 6/7: *La luna en las canaletas* (1983) de Jean-Jacques Beineix. 7/7: *Carmen* (1984) de Francesco Rosi. 8/7: *Subway* (1985) de Luc Besson. Platea \$ 3,50.

Cineteca Vida. Foro Gandhi

(Corrientes 1551). Viernes y domingos 20.30 hs. Ciclo René Clair. 4/7: *Beldades nocturnas* (1952) y *París que duerme* (1923). 6/7: *El silencio es oro* (1947) y *París que duerme* (1923). 11/7: *Puerta de lilas* (1957) y *Entreacto* (1924). 13/7: *La belleza*

del diablo (1949) y *Entreacto* (1924).

Ciclo Rainer Werner Fassbinder. 18/7: *Bolwieser* (1977). 20/7: *Katzelmacher* (1969). 25/7: *El amor es más frío que la muerte* (1968). 27/7: *Solo quiero que me amen* (1975).

El acceso a las funciones es por abono. 5 películas \$ 10.

Leopoldo Lugones

Manuel Puig: los films de su vida. 15 películas, en coincidencia con el estreno de *Boquitas pintadas*. Del martes 1 al martes 8.

Sacha Guitry: un cineasta exquisito. 7 films inéditos en Argentina de uno de los realizadores más singulares del cine francés. Del jueves 10 al miércoles 16.

Slapstick: una introducción a la comedia muda norteamericana. 50 films de corto y largometraje, en coincidencia con las vacaciones de invierno. Del viernes 18 al jueves 31.

La política en el nuevo cine italiano. Programado con la Fundación Omega Seguros. A las 17 (estudiantes y jubilados entrada gratis) y 19.30 hs.

Miércoles 2 y 16: *La escolta* de Ricky Tognazzi

Miércoles 23 y 30: *Muerte de un matemático napolitano* de Mario Martone

Instituto Goethe (Corrientes 319)

La llegada de Jutta Bruckner a Buenos Aires para presentar su último film *Lieben Sie Brecht?* da inicio a una serie de actividades que el Goethe-Institut organiza alrededor del más polémico dramaturgo de este siglo, justo un año antes de cumplirse 100 años de su nacimiento. Bruckner es una célebre directora de cine de los años 70 y 80 (*Años de hambre, Haz el bien sin mirar a quién, El ultimísimo tango*) y se encuentra rodando un film sobre la vida del escritor. Jueves 3/7, 19.30 hs. Entrada libre con traducción. *¿Ama usted a Brecht?* (1993) de Jutta Bruckner. Un documental sobre la apasionada e intrincada relación de Brecht con sus mujeres. Viernes 4/7, 19.30 hs. Entrada libre. *El ultimísimo tango* (1986) de Jutta Bruckner. Rodada íntegramente en Buenos Aires.

Sala "D" del Centro Cultural General San Martín. 20.30 hs.

Ciclo de Video Documental

Videos de jóvenes realizadores. 4/7:

Un caballero legionario de Javier Valentin; *María* de Ariel Epstein; *Los amantes* de María Elina Méndez. 5/7: *Los grandes de la calle* de Ezequiel Nóbili; *Solo trabas* de Eduardo Bossie.

Violencia social. 11/7: *Electroshow* de Javier Rosales; *Naturalmente humano* de Sergio Cinalli; *La hora del honor* de Sandra Alfonso y Sergio Cinalli.

Memorias de barrios de Buenos Aires

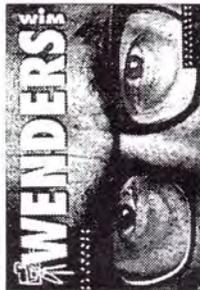
12/7: *Gestos y palabras: memorias del barrio. El Simón Bolívar.*

Historias de barrios de Buenos Aires (Germinal Nogués Producciones)

18/7: *Barracas*. 19/7: *Nueva Pompeya*. 25/7: *Villa Lugano, Villa Riachuelo, Villa Soldati*. 26/7: *San Cristóbal*. ■

ey!

Nueva
oferta de
suscripción:



envianos
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:

- *El ángel ebrio* de Akira Kurosawa (Ed. Kinema) - Cód. 5
- *Senso* de Luchino Visconti (Ed. Kinema) - Cód. 6

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° 63 *Suscripción válida para el interior y el exterior del país

ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION

Interior del país: Enviános este cupón y un cheque a la orden de Ediciones
Tatanka S.A. y recibí el primer número de tu suscripción con el regalo

- 1 Pago de \$70
- 2 Pagos de \$35
- 3 Pagos de \$25

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

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

Navegá como quieras.

Creá tus propias olas. Usá la nave preferida para Internet.

Con Macintosh podés surfear por el mundo.

Rompé las barreras del ciberespacio.

Colocate al frente con la mejor tecnología.

Deslumbrá al resto con la innovación.

Conquistá el mundo con más facilidad.

Apoderate del conocimiento. Comunicate con quien quieras.

Hacé que tu opinión se oiga. Con Internet, llegá a donde quieras.

Con Macintosh, tenés el poder. Sos invencible.

Se vos. Navegá como quieras. Usá la mejor.

Dejá tu marca.

 Apple Macintosh

 Datamac Argentina

Unico Representante Apple Computer en Argentina

0-800-44MAC
4 4 6 2 2

314-1212