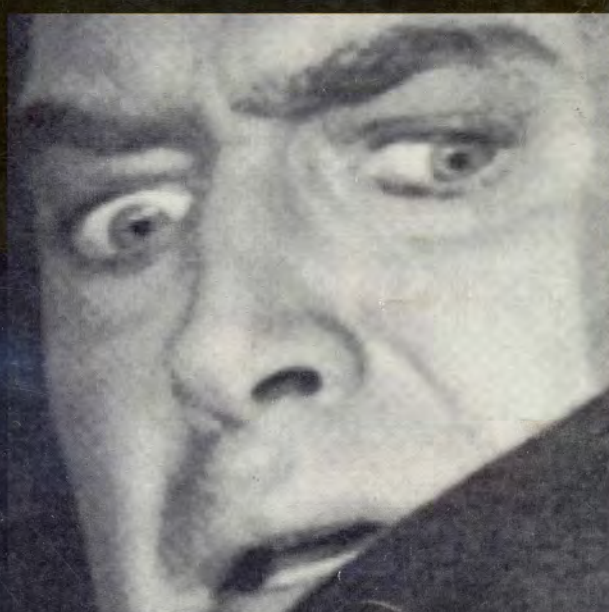


Año 6 N° 65 Julio de 1997 \$ 7.50.-
Uruguay \$ 40.- Chile \$ 2000.-

EL AMANTE C I N E



Robert Mitchum y James Stewart

Profundo carmesí / Hamlet / Pinocho / Mi vida es mi vida
Diario de una filmación / Bernard-Henri Lévy / Más sobre Comodines
Festival de Fortaleza / Wong Kar-wai

Orson Welles



*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:

En la misma semana murieron Robert Mitchum y James Stewart, dos grandes actores americanos. Entre nosotros, curiosamente, Stewart no alcanzó nunca la dimensión arquetípica que su país le adjudicó, mientras que Mitchum fue víctima del prejuicio que hace pensar que los actores que hacen de duros son duros como actores. Extraño destino el de los actores de cine: pueden ser ídolos o emblemas, pero no tienen una obra. Terminan siendo el recuerdo que el público tiene de sus películas y lo que la prensa cinematográfica, con su eterna dosis de amarillismo, dejó entrever de sus biografías. Sin embargo, en trayectorias como las que tienen nombres como estos, que incluyen necesariamente muchas películas hechas a desgano o a disgusto, puede leerse entre líneas un perfil que los hace necesarios para contar la historia profunda del cine de su tiempo.

Es sabido que algunas revistas de cine han producido cineastas famosos que comenzaron en sus filas como críticos. Claro que, a veces, los acontecimientos no son tan gloriosos. Por primera vez, un integrante de la redacción de *El Amante* participa de un rodaje. Se trata de Santiago García, que ocupó un puesto en el equipo de *Escrito en el agua*, la película que Marcos Loayza rodó en nuestro país. Por algo se empieza. Si su intervención en la película no fue heroica, al menos ha dejado una especie de diario de rodaje que publicamos en este número con indisimulado orgullo (de su autor, claro).

Wong Kar-wai, el cineasta de Hong Kong que deslumbra a los críticos del mundo entero y que el año pasado filmó en Buenos Aires *Happy Together* que sería premiada en Cannes, volvió a la ciudad por la vía del video: se acaba de editar *Chungking Express*. Para presentar la obra de Wong recurrimos a una crítica norteamericana, B Ruby Rich, especialista en el tema que es nuestra invitada especial en este número.

Otro festival de cine, el de Fortaleza, Brasil, permite seguir indagando en la realidad del cine del continente y esta vez tiene el agregado de un experimento político y cultural que sirve para establecer comparaciones.

Otro invitado, el periodista Ernesto Semán, desmenuza uno de los estrenos abominables de la temporada y encuentra que *Comodines* es un elogio del exceso policial y el gatillo fácil.

Entretanto, nuestro columnista Tomás Abraham vuelve a demostrar que su sección supera en ingenio y profundidad a todas las crónicas de actualidad que se publican en la Argentina.

Hablando de filósofos, Silvia Schwarzböck analiza el film de Bernard-Henri Lévy sobre los intelectuales así como su libro sobre el mismo tema.

Si de escritores se trata, el séptimo entrevistado por Alejandro Lingenti es Rodrigo Fresán.

Y, además, textos de Sacha Guitry, crónicas de Valdez, y otras maravillas. Eso sí, estrenos pocos, pero hay una joya: *Profundo carmesí*, de Arturo Ripstein.

Hasta el próximo número.

Los directores

SUMARIO

Estrenos

<i>Profundo carmesí</i>	2
<i>Hamlet</i>	4
<i>Las aventuras de Pinocho</i>	6
<i>Mi vida es mi vida</i>	7
<i>Batman y Robin, Fabricante de estrellas, Hércules, Dibu, la película, Reencuentro, MIB-Hombres de negro</i>	8

Sobre <i>Comodines</i>	10
Perfil de Wong Kar-wai.....	13
Las páginas de Abraham.....	16
<i>Las aventuras de la libertad</i>	19
La lectora: Sacha Guitry.....	22
Diario de rodaje.....	24
Entrevista a Rodrigo Fresán.....	30
Robert Mitchum y James Stewart.....	32
Festival de Fortaleza.....	36
La Cineteca Vida.....	51

Diario de Valdez.....	52
Doc Comparato.....	54

Guía del amante

Libros.....	55
Video.....	56
Video alternativo.....	59

Cine en TV.....	60
Agenda.....	64

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

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

Colaboraron en este número: Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Diego Brodersen, Máximo Ezeverri, B Ruby Rich, Ernesto Semán, Lisandro de la Fuente, Gabriela Ventureira, Sylvio Back, Alejandro Rolandi (Tofi) y Tino y Norma Postel.

Secretaría: Haydée Thompson

Colabora: Nené Díaz Colodrero

Cariño: Martha González

Corresponsal extranjero en Las Leñas:

Gustavo J. Castagna

Cadete más viejo: Gustavo Requena Johnson

La diosa de las reposteras: Norma Postel

Corrección: Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección: Jorge García

Diagramación y composición: Rosario Salinas

Típea: Molière

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

Profundo carmesí

México-España-Francia, 1996, 114'

Dirección: Arturo Ripstein

Producción: Pablo Barbachano, Marín Karmitz y José María Morales

Guión: Paz Alicia Garcíadiego

Fotografía: Guillermo Granillo

Música: David Mansfield

Montaje: Rafael Castañedo

Dirección artística: Macarena Folache y Marisa Pecanins

Intérpretes: Regina Orozco, Daniel Giménez Cacho, Marisa Paredes, Patricia Reyes Spíndola, Julieta Egurrola, Rosa Furman, Verónica Merchant.

Crónica roja

por Alejandro Ricagno

Finalmente se estrenó el último gran film de Arturo Ripstein (y de Paz). Y es el segundo, creo, de su extensa carrera —más de veinte largometrajes y una media docena de cortos y medimetro— que llega a las salas de exhibición comercial en el país. El otro fue *Foxtrot* en 1975, una fallida experiencia internacional que el propio Ripstein trata de olvidar. Algunos memoriosos dicen que se llegó a estrenar su primer opus *Tiempo de morir* (1966), que duró muy brevemente en cartel. De cualquier modo *Profundo carmesí* es la verdadera llegada de Ripstein a las salas locales, exceptuando la breve semana de exhibición de una parte de su obra (sobre todo de la última década, en la que aparece la feliz incorporación de Paz Alicia Garcíadiego como potente guionista consorte) en la Sala Lugones del Teatro San Martín, el año pasado. En esa ocasión el “descubrimiento” de un cineasta latinoamericano de tanta potencia y talento nos envolvió a la mayoría de la redacción en una suerte de éxtasis ripsteiniano, confirmado luego con la visión de *Profundo carmesí* y con el trato cotidiano con el mismísimo director y su mismísima señora en el pasado Festival de Mar del Plata. Luego del dossier sobre este gran cineasta mexicano publicado en el N° 58 de *EA*, que incluye un extenso reportaje al dúo y al que los remito, poco me queda por decir, salvo el grito de: ¡corran a ver *Profundo carmesí*! Pero intentaremos algo más. Pocas películas paridas en este continente en las últimas tres décadas poseen la fuerza arrolladora de esta historia atroz y maravillosa. O tal vez sí: algunas otras de Ripstein-Paz (*La reina de la noche*, *Principio y fin*). Debido a la coherencia estilística entre aquellas obras y su último opus se hace difícil tomar a *Profundo carmesí* como punto de partida. Probemos desde otro ángulo.

La historia de *Profundo carmesí* nace de la crónica roja. En la década del cuarenta, en EE.UU., una pareja compuesta por una enfermera obesa y un gigoló que viven de extorsionar y/o robar a solteronas y viudas casaderas forman un dúo erótico-criminal que cometerá una serie de asesinatos tan absurdos como terribles. Haciéndose pasar por hermanos, engañan a esas desgraciadas mujeres cuidadosamente elegidas a través del correo sentimental de las revistas del corazón, con las que el supuesto galán se casa para despojarlas de todos sus bienes con

la ayuda de su rotunda y celosa amante y a las que la pareja terminará asesinando. El caso de Martha Beck y Raymond Fernández (tales los nombres de los protagonistas reales) fue muy famoso en los EE.UU. y en 1969 fue llevado al cine por el director Leonard Kastle en su única y a todas luces insólita obra *Los asesinos de la luna de miel*. Rip y Paz vuelven sobre el caso y trasladan su acción a México, agregándole un elemento que al parecer existía en la historia original, pero que no se menciona en el film de Kastle: los hijos de la enfermera y la relación de esta con la maternidad. Y es este punto el hilo conductor que lleva al melodrama planteado al principio (al que no le faltan toques de grotesco), a las cumbres de la tragedia, pasando por claroscuros de un humor negrísimo que por contraste acentúa la carga dramática a medida que avanza el relato.

En todas las obras de Rip y Paz hay siempre un universo sórdido y cerrado, iluminado por la luz de la pasión cegadora que hace estallar todo orden, pero sin establecer uno mejor. Y sin embargo esas pasiones que se autofagocitan y mueven sus criaturas hacia la muerte, parecen ser el único camino posible, la instalación de una utopía trágica de la relación amorosa. Toda unión, en el mundo de Ripstein, es solo posible en su imposibilidad. Por eso, en esa elección tan extrema como inevitable, surge su ambigua seducción. *Profundo carmesí* es la épica de la utopía amorosa en su punto más radical.

El amor de Coral (nombre que alude tanto a una heroína de fotonovela como al rojo de la sangre que corre en el film) y el de ese falso “caballero español”, Nicolás Estrella (nombre de galán de folletín), es una pasión que solo puede resolverse a través del crimen, subvirtiendo toda ley social, inclusive la de la maternidad. Así la protagonista no dudará en deshacerse de sus hijos para entregarse al hombre que ama, en una relación, diría, incestuosa con la muerte. Coral y Nicolás son como dos niños abandonados de la mano de Dios que se rebelan ante este abandono. El, un pobre galán cuarentón y vividor que sufre migrañas y pierde la confianza y la virilidad cuando es descubierto sin el peluquín que oculta su calvicie. Ella, una enfermera más que obesa, frustrada, madre soltera, eterna rechazada que consume compulsivamente dulces y que a su vez rechaza el papel de madre para entregarse por completo a un hombre que sabe que es un estafador y del que descubre luego que ha asesinado a su primera mujer. La relación, que nace en el chantaje, crece en una vorágine que la lleva a las cumbres del verdadero *amour fou* que cantaron los surrealistas. En los crímenes que cometerán ambos después, será ella la ejecutora material en una especie de afirmación de la capacidad de su entrega amorosa apuntalada por el asesinato y el impulso de la posesión absoluta que le imprimen los celos. Coral y Nicolás se saben monstruosos, hartos de sus horizontes mezquinos. Se reconocen en su monstruosidad y hacen de ella el emblema de su amor. Nicolás le dirá a Coral, preocupada por su halitosis: “cada uno debe transmitir el sabor que tiene”, o le dirá que nunca debe tener vergüenza de su voluminoso cuerpo. A su vez se protegerán entre sí; Coral matando a la viuda (tanto por celos como porque Nicolás le pide que la haga callar), o cosiendo un peluquín con su propia cabellera para cubrir la calvicie de su amante. La ficción de su fingido lazo fraternal es funcional a los roles que ambos asumen en la pareja. Coral y Nicolás se convierten en amantes-hermanos de sangre. Pero la sangre que los une no es la que corre por sus venas sino por la de sus víctimas. En este sentido digo que su pasión es un incesto con la muerte. Este vínculo se alimenta a través de los asesinatos que cometen casi gratuitamente pero sin ninguna delectación, en un doble juego paradójico. Es para deshacer ese falso incesto que ellos matan (Nicolás diciendo que haga callar a la viuda cuando ella descubre el tipo de vínculo erótico que une a la pareja, creyéndolos *realmente* hermanos, o la primera muerte por envenenamiento en la que Coral abandona su rol de falsa hermana frente a la mujer que pretende a su hombre) y a su vez estos crímenes vuelven incestuosa la relación en un círculo perfecto. A diferencia



de la gran mayoría de *serial killers*, más o menos mal romantizados y glamorosos, del cine americano de estos últimos años, ellos no matan para su propio placer. Matan desde su propio horror, torpemente, y hasta *para* su propio horror. Como si el asesinato fuera el único acto que en su extrema violencia pudiera homologarse al violento amor que los envuelve. En el film de Kastle, hay además del componente erótico en los asesinatos una marcada relación con las apetencias de lucro de la pareja, lo que le sirve al director norteamericano para establecer un retrato ciertamente crítico del *American way of life*. El costado social de todos los films de Ripstein está presente aquí también (el ajusticiamiento mediante asesinos "legales" es una prueba de ello) pero es menos importante que en otras obras. Coral y Nicolás están más allá de la búsqueda de un lucro material y de la reparación de sus pobres existencias mediante un ascenso social. En todo caso son parias que han renunciado ya a toda ley que no sea la del deseo. La comunión de esta pareja parece pedir algo de Absoluto, fundando una nueva Ley que descarta todo valor de utilidad y que es en sí misma su propia condena. Viven unas bodas del mal que solo pueden concretarse en el mismo territorio del mal mediante la absoluta inversión de lo establecido socialmente. Pero al mismo tiempo son conscientes de que ese nuevo universo que han creado los excede y se paga con la vida. Se establece así un juego circular de espejos rotos como los que abren y cierran la primera secuencia del encuentro de los amantes. Es interesante observar cómo la figura de la inversión y la del círculo sostiene todo el entramado de la película desde su factura técnica con esa cámara que gira alrededor de la pareja y su entorno o desde la estructura dramática. Un ejemplo: al comienzo, Coral manda a los gritos a bañarse a la hija que luego abandonará. Hacia el final, antes de matar a la niña cuya madre acaban de ultimar, la baña en un ritual de muerte "maternizado" ("para que no sufra y para que se encuentre en el más allá con su mamita", dirá) reconstruyendo la escena anterior en una reparación mítica del baño que no ha tenido lugar con su propia hija. Al mismo tiempo "uniendo" a través de la muerte a esta pequeña con la madre, ella revive sus propios sentimientos maternos en una inversión tan lógica como atroz. Todo el film es una danza alrededor de ceremonias falseadas que se completan o se remiten entre sí: los falsos vínculos fraternales entre ambos, la falsa boda con la beata que ocurre en un cementerio, la falsa rica que es una mantenida. La

única verdad incontestable es la potencia monstruosa de la ligazón que los une. El universo que Rip y Paz construyen en *Profundo carmesí* es ciertamente amargo y paradójico. Sus personajes viven una pulsión que los destruye a la vez que los configura. Es imparable, incontenible por cualquier espacio, físico y espiritual. Ya no es necesario entonces encerrarlos entre cuatro paredes (como en *La reina de la noche* por ejemplo, o más atrás en la obra ripsteiniana sin Paz, en *El lugar sin límites* o *El castillo de la pureza*) para remarcar la opresión a la que se ven expuestos, que está en su misma naturaleza. Ripstein los hace salir a la ruta, a los espacios abiertos para comprobar lo que decía el padre antiutopista de *El castillo de la pureza*: "Afuera es feo". Ripstein ha extendido ahora el lugar sin límites y escribe con su suntuosa cámara omnipresente en esos espacios aireados otro encierro mayor, cósmico. Afuera también es una cárcel de infinitud. No hay salida para ellos, víctimas de un mandato que se han impuesto fatalmente con su propio castigo incluido. Y en esos momentos finales, cuando ambos descubren lo fatídico de su destino y se entregan a él, todo el film revela un auténtico aliento trágico y conmovedor. Mediante una puesta en escena magistral con un festival circular de planos secuencias, una cámara que rodea siempre tanto a víctimas como a victimarios construyendo una telaraña concéntrica que se convierte en un personaje más (¿acaso el destino?), Ripstein llega a atravesar el horror para llevarlo hasta las dimensiones de un lirismo poético que recuerda las mejores páginas de los grandes escritores malditos, desde De Quincey a Lautréamont, pasando por Rimbaud. Claro que para lograr semejante empresa cuentan, además de con sus evidentes talentos de director y guionista, con tres actuaciones memorables: la increíble Regina Orozco y su monumentalidad acorde con las dimensiones gigantescas de las fuerzas interiores que la animan, y la composición minuciosa de ese pátido galán con peluquín, encarnado por Daniel Giménez Cacho, y *last but not least*, la estupenda Marisa Paredes que lleva su grotesca viuda a límites esperpénticos sin perder por ello un grado de verosimilitud.

Todo ello hace que *Profundo carmesí* sea un viaje alucinado que nos lleva sin escalas del estupor a la risa, de la risa al espanto, y del espanto finalmente a la piedad en una de las más ricas, extremas y fatalmente hermosas experiencias cinematográficas del cine de los últimos años. Que buena falta nos hacen frente a tanta mediocridad ruinosa que puebla nuestras salas. ■

Hamlet

William Shakespeare's Hamlet

EE.UU., Gran Bretaña, 1997, 241'

Dirección: Kenneth Branagh

Producción: K. Branagh y David Barron

Guión: Kenneth Branagh sobre la obra de William Shakespeare

Fotografía: Alex Thomson

Música: Patric Doyle

Montaje: Neil Farrell

Diseño de producción: Tim Harvey

Diseño de vestuario: Alexandra Byrne

Intérpretes: Kenneth Branagh, Julie Christie, Kate Winslet, Derek Jacobi, Richard Briers, Michael Maloney, Charlton Heston, Judy Dench, Robin Williams, Gérard Depardieu, Billy Crystal, Jack Lemmon, Rosemary Harris, Timothy Spall, Richard Attenborough, John Gielgud, John Mills.

William Branagh's Hamlet

por Gustavo J. Castagna

Ver un film de cuatro horas tiene sus ventajas y sus desventajas. Por ejemplo, dedicarle a una película gran parte de la actividad de un día es poco alentador, más aun si los resultados no son satisfactorios. Sin embargo, pasarse más de cuatro horas adentro de un cine (sumados los minutos del intervalo) tiene sus beneficios: uno fuma mucho menos, se abstrae de los problemas cotidianos y solamente se preocupa por la película-río que tiene ante sus ojos. El problema más grave de *Hamlet* es que Kenneth Branagh realizó su extensa e interminable versión de la obra de Shakespeare para que uno se olvidara del cigarrillo por un largo rato, y solo para eso.

—¿Ha puesto en escena Hamlet?

—Sí, dos veces: en Chicago y en Dublín.

En una ocasión me propusieron montarla con Marlon Brando, pero finalmente eso no resultó. No estaba muy entusiasmado con ese proyecto, aunque Brando podría haber sido un curioso Hamlet. Pero Hamlet habrá que montarlo un día u otro como una obra sin más y no solo como la ocasión para que un actor romántico haga su número.

Orson Welles a André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, en *Orson Welles*, de André Bazin

Cada artista está en su derecho de adaptar como le parezca la obra de un autor. Branagh es un especialista en Shakespeare desde sus más de 200 interpretaciones de Hamlet en teatro hasta sus distintos abordajes de las piezas del autor llevadas

al cine: *Enrique V* (la pomposidad retórica mezclada con la espectacularidad de las escenas de batallas), *Mucho ruido y pocas nueces* (la comedia ligera que bordea la superficialidad más insoportable) y *Sueño de una noche de invierno* (un experimento inacabado que, hasta hoy, se destaca como lo único medianamente rescatable del realizador y actor).

A propósito de *En busca de Ricardo III* de Al Pacino hice algunos comentarios sobre los distintos acercamientos del cine a la obra de Shakespeare. En aquella nota me referí a Branagh como el típico representante inglés sometido a la autoridad de los textos, lo cual invalida las características específicas que el cine debe tener por encima del teatro y la literatura. Con *Hamlet* se da un paso más adelante: no importa tanto la duración de la película (aunque por momentos se transforma en algo difícil de soportar) como el esfuerzo de Branagh por imponerse al mismo texto. Convengamos en algo: si *Hamlet* pretende servir como un primer acercamiento a Shakespeare, sin haber leído ni visto ninguna de las tantas adaptaciones de su obra, se llega a la conclusión de que el escritor era un autor de segunda categoría, sin ningún interés en crear un clima, ni en elaborar un personaje, ni en contar una historia medianamente atractiva. Y esto pasa porque Branagh se cree la reencarnación de Shakespeare e incluso se imagina superior a él. Pero ese afán de Branagh por estar encima de todos —de la obra, de sus actores, de los decorados, del cine mismo— no merecería una acusación semejante si su película fuera, simplemente, una película. *Hamlet* no es un film sino que se trata de un vacío exhibicionismo del actor y realizador, destinado a la destrucción de su objeto de admiración.

Hacía tiempo que no veía un film que no puede entenderse ni por las palabras ni por las imágenes. En *Hamlet* hay infinitos diálogos, veinte personajes principales y secundarios torpemente desarrollados y una confusión permanente que fluctúa entre la ostentación y el griterío. Ostentación de los rubros técnicos (decorados, fotografía, vestuario, música) al servicio de la nada y griteríos e histerias varias para comunicar lo que es imposible de transmitir en la mayor parte de la película: no hay escenas enigmáticas, ni un momento en que nos preguntemos por las razones de esas intrigas palaciegas ni por las dudas de Hamlet.

No quise explicar el personaje de Hamlet.

O, en todo caso, quise que no fuera explicable de una sola forma: por ejemplo, "está enamorado de su madre" o "está loco" o "es gay". ¡Es un personaje tan contradictorio! Quería mostrar todas sus facetas porque creo que todos somos capaces de esas contradicciones, especialmente en familia.

Quería dar lugar a todas las interpretaciones.

Que el misterio de la obra funcionara plenamente.

Kenneth Branagh en *Premiere*

Branagh mucho abarca y nada cuenta. O, en todo caso, entrega otra de sus torpezas cinematográficas. Convengamos en otra cosa: jamás iré al teatro para ver a Branagh hacer uno de sus números (Welles lo dijo hace más de cuarenta años), por lo que lo único que importa es opinar sobre las películas del director y actor de cine, es decir, desde lo específicamente cinematográfico. En *Hamlet* se confirma —por si quedaba alguna duda— que Branagh poco tiene que ver con el cine. Tampoco hace un prolijo teatro filmado tal como lo hicieran Laurence Olivier y los rusos adaptando a Shakespeare. El caso Branagh es más complejo: se aleja de las tablas para compenetrarse en los artilugios técnicos del cine limitándolos al mero artificio y a la exposición visual sin ningún sentido.



Kenneth Branagh y Julie Christie en *Hamlet*

Como es característico en sus películas, los rubros técnicos (dirección artística, música, fotografía, vestuario) no están al servicio de la puesta en escena sino que aparecen huérfanos en el desarrollo de la historia, adquiriendo importancia solamente a través de la ilustración y el detalle inútil.

La traslación al siglo XIX que hace Branagh de la historia original sobre el rey de Jutlandia, que transcurre en el siglo XII, tampoco tiene demasiada importancia, ya que las intrigas de poder, los celos, las mentiras y las falsedades de los personajes de Shakespeare, por lo general, no necesitan de un contexto histórico determinado. Branagh revela sus falencias como realizador de cine. Emplea raccontos registrados en ralenti de una tosquedad extrema (en uno de ellos se percibe al viejo Gielgud de visita en el set de filmación). Juega con la cámara como un aprendiz enamorado de su herramienta de trabajo con la intención de mostrar las locaciones conseguidas en la preproducción. Enfatiza los momentos visuales con los subrayados del texto. Refuerza su actitud de creerse Shakespeare con varios monólogos, llegando al máximo egocentrismo cuando aparece frente al espejo y emite el clásico "to be or not to be". Filma escenas que recuerdan a los insoportables films históricos con pantalla ancha del peor cine norteamericano (*El cáliz de plata*, *El manto sagrado*) por el estatismo de la cámara. Pero también, en otros momentos, no para de moverla con el propósito de mostrar las virtudes del formato de 70 mm y la totalidad de la escenografía que consiguió para la ocasión. *Hamlet* tiene los mismos problemas narrativos y de puesta en escena que *Frankenstein*: está filmada de manera similar, no transmite prácticamente ningún interés, y tal como el director hiciera con el relato de Mary Shelley, vuelve a caer en actitudes pedantes.

Para su producción más ambiciosa hasta el momento, Branagh reunió a un grupo de prestigiosos actores ingleses de teatro y cine y a algunos intérpretes norteamericanos que jamás habían representado a Shakespeare. *Hamlet* no es la

película adecuada para criticar a los actores, ya que ellos debieron someterse a las imposiciones del director y actor. Pero en este film vuelve a notarse el origen de los intérpretes ingleses, preocupados por la dicción y no por algún recurso cinematográfico que los aleje de la impostación y la experiencia teatral. Kate Winslet está marcadamente histérica como Ofelia y Charlton Heston bastante patético como el rey en la obra que se representa en la película. En cuanto a Robin Williams, Billy Crystal, Jack Lemmon y Gérard Depardieu —más allá de que da la impresión de que se equivocaron de set—, interpretan a cuatro personajes estúpidos y ridículos, lo que confirma la peligrosa trascendencia que Branagh tiene en el Hollywood actual y su importancia para tomar decisiones. Como si muchos quisieran trabajar con él. Allá ellos.

Por supuesto que una película de cuatro horas tiene que contener alguna escena interesante. Parecería muy irónico si dijera que *Hamlet* tiene una última media hora entretenida. Pero es así. El film consigue un mínimo de atención cuando se acerca la resolución de los conflictos a partir del enfrentamiento y el duelo final entre Hamlet y Laertes. En ese momento, cuando la historia deja de ser incomprensible y se transforma en un film de espadachines como los de Erroll Flynn o Stewart Granger, aparece lo único salvable de *Hamlet*: la aventura, el veneno, las muertes, el desenlace y, por supuesto, la agonía de un príncipe más larga de la historia. Tenés razón, Kenneth, el resto será silencio, pero terminála de una buena vez.

Solo un artista como Kenneth Branagh
podía hacer semejante obra maestra.

Voz anónima en el hall del cine durante el intervalo

Sí, solo alguien como Kenneth Branagh pudo hacer semejante desastre. ■

Las aventuras de Pinocho

The Adventures of Pinocchio

Gran Bretaña, 1996, 92'

Dirección: Steve Barron

Producción: Jeffrey Sneller y Raju Patel

Fotografía: Juan Ruiz Anchía

Música: Rachel Portman

Montaje: Sean Barton

Diseño de producción: Allan Cameron

Supervisor de efectos visuales: Angus Bickerton

Intérpretes: Martin Landau, Jonathan Taylor Thomas, Geneviève Bujold, Udo Kier, Bebe Neuwirth, Rob Schneider, Corey Carrier.

Virutas

por Sergio Eisen

Durante muchos años me pregunté por qué demonios la versión de Disney del *Pinocho* de Collodi me producía una incontrolable sensación de angustia y fascinación al mismo tiempo. *Pinocho* cuenta como pocas historias el vínculo único que une a un padre con su hijo. Todo el relato se ciñe a esa relación gracias a una particularidad: en *Pinocho* no aparecen familias. La marioneta de madera se despierta y cobra vida por el profundo anhelo del viejo Geppetto, que quiere tener un hijo. Mientras que en el texto de Collodi el hada decide, en determinado momento, convertirse en su madre, en la versión de Disney sus intervenciones son tan puntuales y extraordinarias que nunca llega a situarse en un plano equivalente al que existe entre Geppetto y Pinocho.

La paternidad aparece como la necesidad de un lazo afectivo que va más allá del modelo convencional de la familia. Esta original idea de capturar un vínculo primario de manera exclusiva y excluyente se anula en esta nueva versión porque Geppetto termina recuperando un viejo amor y dando a Pinocho una madre. El Geppetto de Collodi y Disney no admite otro vínculo que no sea el de su muñeco-hijo porque el personaje alcanza la felicidad como consecuencia directa de su deseo de ser padre.

El acto físico de tallar un muñeco y el hecho de que el alma de esa marioneta preceda a su cuerpo (Pinocho empieza a hacer travesuras antes de que Geppetto lo termine) refleja un punto de vista interesante: la idea del hijo como creación del padre. En Collodi se puede ver todo el proceso que sufre Geppetto a través del cual descubre, no sin dolor y enojo, que su hijo Pinocho no es una extensión de sí mismo. *¡Bribón de hijito! ¡No he acabado de hacerte y ya empiezas a faltarle el respeto a tu padre! ¡Mal, hijo mío, mal!* De hecho, Pinocho y Geppetto están separados durante la mayor parte del libro y el núcleo

de la historia cuenta cómo Pinocho busca a su padre y Geppetto a su hijo.

La versión de Barron rescata tres de las aventuras del original. En una de ellas, el episodio del campo de los milagros en el cual engatusan a Pinocho haciéndole creer que sus monedas se van a multiplicar si las siembra, pueden verse algunos de los descuidos de esta versión. La atmósfera nocturna y tenebrosa del texto cede paso a una escena de campiña soleada que neutraliza el sentimiento de miedo y desamparo que siente Pinocho. El Pinocho de Barron recorre decorados palacios e ilustraciones de cuentos que nada tienen que ver con la visión desencantada que tenía Collodi de una Italia pobre y corrompida y que, a su manera, Disney había podido captar. *Pinocho*, escrito en el siglo XIX, está más cerca del romanticismo fantástico y "negro" que del cuento de hadas. Pinocho atraviesa caminos peligrosos, posadas de mala muerte, horcas y cárceles. Los personajes que se cruzan con él son vagabundos, embusteros y malandrines. Este aspecto del relato está muy ligado con los temas de la novela picaresca. En la nueva versión no hay nada del frío, del hambre y de la angustia que aprietan la garganta de Pinocho. *¿Dónde estará mi papá?, llora desconsolado el Pinocho de Collodi. ¡Oh, hadita mía!, ¿dónde puedo encontrarlo porque quiero permanecer con él y no separarme nunca, nunca, nunca? ¿Qué quieres que haga yo solo en el mundo? Ahora que os he perdido a ti y a mi padre, ¿quién me dará de comer?, ¿quién me hará una chaqueta nueva? ¡Oh, sería mejor, cien veces mejor, que también muriese yo! ¡Sí, quiero morir!*

Como un recién nacido, Pinocho es puro instinto y necesidades primarias sin conciencia. Se mete en problemas involuntariamente y las cosas que le suceden son tan terribles que ni siquiera él puede comprender en qué mundo se encuentra. Collodi describe el desconcierto del personaje y la atmósfera de pesadilla de una manera bellísima: Pinocho se despierta dentro del tiburón gigante y *a su alrededor había por todas partes una gran oscuridad, pero una oscuridad tan negra y profunda que le parecía haber entrado con la cabeza en un tintero lleno de tinta.*

Nada de eso transmite la versión de Barron, en parte porque los efectos de animación enfrían la emotividad del cuento. Sin embargo, hay un momento muy inspirado que supera al texto y a la versión de Disney: para poder sacar a su papá del tiburón que se lo tragó, Pinocho le dice a Geppetto lo poco que lo quiere y lo triste que está por haberlo encontrado. Al decir lo contrario de lo que en realidad siente, su nariz empieza a crecer y así consigue abrir las fauces del monstruo.

En el segundo relato de *La invención de la soledad*, el escritor Paul Auster cuenta el enorme placer que le producía leer junto a su hijo *Las aventuras de Pinocho*. Al observar la cara de su hijo, Auster llega a la conclusión de que la imagen de Pinocho salvando a Geppetto, nadando bajo el peso de su papá, abriéndose camino en la noche oscura, es la que le confiere sentido a la historia. No es casual que uno pueda entrever en *Cigarros* las siluetas de Pinocho y Geppetto flotando entre virutas de humo. Ahí está Rashid (Pinocho) Cole metiéndose en mil problemas mientras se desvela buscando a su padre Cyrus, y también está Paul (Geppetto) Benjamin recuperando a través de Rashid la posibilidad de ser padre.

Me llevó muchos años entender por qué *Pinocho* provocaba en mí esa mezcla tan intensa de dolor y alegría. Pinocho tiene la oportunidad que yo no tuve de salvar a mi padre, a quien no volví a ver desde mis quince años. Sin embargo, en ese instante mágico en el cual Pinocho se reencuentra con Geppetto, puedo reconocer la voz y los brazos de mi propio padre. ■

Mi vida es mi vida

Welcome to the Dollhouse

EE.UU., 1995, 87'

Dirección: Todd Solondz

Producción: Ted Skillman y T. Solondz

Guión: Todd Solondz

Fotografía: Randy Drumond y Gabor Szitanyi

Música: Jill Wisoff

Montaje: Alan Oxman

Diseño de producción: Susan Block

Intérpretes: Heather Matarazzo, Victoria Davis, Christina Brucato, Christina Vidal, Siri Howard, Brendan Sexton Jr., Telly Pontidis.



Blues de la anteojudá

por Quintín

Mi vida es mi vida puede parecer una buena película pero no lo es tanto. Podría decirse que es buena porque es original, va hasta el final de su propuesta y se aparta de toda concesión al sentimentalismo. Es negra, es radical y no se regodea en su propia crueldad. Una chica de once años fea, tonta, egoísta y medianamente malvada trata de ser querida por su familia, atractiva para los varones y popular en el colegio, pero no lo consigue. No tanto por incapacidad propia sino porque padres, hermanita, maestros, compañeritos y vecinos son unos cerdos que se comportan con los mismos códigos de conducta alienados e insensibles que ella misma. La ley generalizada en el pueblo es pisotear al débil y adular al fuerte. Y todos la practican, a excepción de un vecinito que es el más débil de

todos y parece no quedarle otro remedio que la solidaridad con el prójimo. La infancia, dice *Mi vida es mi vida*, es el infierno. Frente a tantas películas que muestran niños amables, simpáticos o heroicos, no está mal ver una en la que se hable mal de esta supuesta época dorada de la vida. Pero el problema es que dicho esto, *Mi vida es mi vida* podría no existir y daría lo mismo. Es que la película es como su protagonista: poco atractiva, tonta, insignificante. Que tenga razón carece de importancia. Basta ver la manera en la que el director Solondz filma un plano de la chica para comprender que la ha condenado a ser un ejemplo. La película puede resumirse mediante cualquiera de sus escenas, que se amontonan como una pila de casos particulares de un teorema que ya ha sido demostrado. Y el film mismo es tan chapucero como nuestra chica a la hora de dar examen. Como ella, inventa situaciones y las fuerza para lograr que las cosas sigan adelante. Y solo consigue poner de manifiesto la arbitrariedad, la desproporción y la torpeza. Hay un momento, por ejemplo, en el que la madre le niega a Dawn un plato de comida, mientras el padre asiste indiferente y los hermanos se lo reparten sin que haya ninguna tensión en la escena. Hay otro en el que cuando dice un discurso en el salón de actos, los chicos la interrumpen para gritarle su seudónimo peyorativo. Y si hay alguno más sutil —como aquel en que se despidió abruptamente del chico con el que no logró relacionarse por mutua incompetencia—, los rutinarios son abrumadora mayoría.

Mi vida es mi vida pretende mostrar el mundo por los ojos de una niña maltratada y miope. Pero la cámara de Solondz lo ve todo con una claridad meridiana, sin confusiones posibles. La casa de muñecas a la que alude el título original está filmada desde la distancia con la que un adulto observa una juguetería. Solondz se apoya en la falacia del paso del tiempo para simular que él mismo ha crecido y que puede dar cuenta del mundo infantil con olímpica claridad. Se sitúa en un lugar mucho más alto que su protagonista y desde allí le inflige sufrimientos infinitos a su animalito de laboratorio, como si quisiera convencerse de que los chicos sufren sufrimientos de chico para finalmente crecer y transformarse en otra persona. Nadie se atrevería a decir eso de Antoine Doinel, el protagonista de *Los cuatrocientos golpes*, cuya mirada deja adivinar permanentemente al adulto que será o que ya es. En la mirada de Dawn, por el contrario, no hay nada más que sus anteojos.

El cine americano tiene una larga trayectoria en eso de mitologizar la infancia. *Mi vida es mi vida* apela a la astucia de dar vuelta los códigos, de hacer lo blanco negro. Pero el buen cine no está hecho de astucia. Solondz ignora que su planteo moral, para ser consistente, lo obligaría a refinar sus dispositivos cinematográficos. Al contrario, el director le dedica a su mundo de cartón la aburrida puesta en escena de los shows televisivos y les hace a sus personajes actuar los mismos pasos de comedia intrascendente con diálogos endurecidos, pero con las mismas muecas de caricatura y confiando en el fácil efecto cómico que producen los actos de egoísmo elementales que la televisión aprovecha desde siempre. No hay nada en *Mi vida es mi vida* que no pueda deducirse viendo *Beavis and Butt-Head*.

Hay muchas películas que celebran que el mundo sea una selva. Esta parece deplorarlo. Pero el mundo no es una selva ni tampoco ninguna otra cosa. Hace mucho que el cine parece haber olvidado que tiene la capacidad de ir más allá del comentario prejuicioso sobre el mundo. Que puede descubrir sus formas particulares, iluminar sus zonas opacas, ir más allá de la opinión que se acepta fácilmente. Solo en ese contexto *Mi vida es mi vida* puede pasar por una buena película. ■

Fabricante de estrellas

(L'uomo delle stelle)

Italia, 1996. Dirección: Giuseppe Tornatore. **Producción:** Vittorio y Rita Cecchi Gori. **Guión:** G. Tornatore y Fabio Rinaudo. **Fotografía:** Dante Spinotti. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Massimo Loffredi. **Diseño de producción:** Francesco Bronzi. **Intérpretes:** Sergio Castellito, Tiziana Lodato, Franco Scaldati, Leopoldo Trieste, Clelia Rondinella, Tano Cimarosa.

Hace algunos años el siciliano Giuseppe Tornatore, para ese entonces un desconocido en estos lares, logró un imprevisto suceso con *Cinema Paradiso*, un film tan apreciado por el público como denostado por los cinéfilos, del que debo decir que a pesar de su lacrimógeno sentimentalismo no me parece totalmente descartable. Después de dirigir *Stanno tutti bene*, un muy mediocre producto al servicio de Marcello Mastroianni, Tornatore retorna al universo del cine con este film ambientado en Sicilia a comienzos de los años 50, en el que un joven romano recorre con su camión y su cámara distintos lugares de la isla, en donde a cambio de una suma de dinero les promete a los pobladores tomarles pruebas que enviará a Roma para ser seleccionadas por importantes directores cinematográficos. La inesperada variante es que muchos de esos lugareños, al encontrarse frente a una cámara, en vez de leer los textos preparados cuentan sus experiencias vitales, un hecho que va provocando modificaciones en la conducta del protagonista. En su primera parte la película logra transmitir un cálido relato de esos pequeños poblados y sus gentes, y una aguda mirada sobre la Italia de posguerra —en la que se mezclan individuos que buscan ganarse la vida de cualquier manera con otros que intentan una salida a una existencia sin horizontes a la vista— en un tono cercano a la picaresca popular. Lamentablemente, en su segunda mitad el relato adopta un tono mucho más solemne, con insatisfactorias resoluciones melodramáticas que van deshinchando una película que prometía más de lo que finalmente concreta. De todas maneras varias situaciones conseguidas, una adecuada utilización de las locaciones sicilianas y en particular una emotiva secuencia en la que participa el gran Leopoldo Trieste (un notable característico de la comedia italiana de los 50 y 60) como un ex combatiente en la Guerra Civil española que ha perdido el habla, pueden justificar la visión de un film que no alcanza demasiado vuelo pero que tiene sus momentos de interés. ■

Jorge García



Dibu, la película

Argentina, 1997. Dirección: Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel. **Producción:** Ricardo Wulicher y Pablo Bossi. **Guión:** Ricardo Rodríguez, según los personajes del programa de televisión. **Fotografía:** R. Rodríguez. **Música:** Carlos Nilson y Gerardo Gardelín. **Montaje:** Norberto Rapado. **Intérpretes:** Germán Krauss, Stella Maris Closas, Alberto Anchart, Facundo Espinosa, Andrés Ispani, Juan Vitali.

Decidí ir a ver *Dibu* tratando de dejar atrás todos mis prejuicios, aunque en realidad para ello hay que prescindir de todo conocimiento cinematográfico. *Dibu* pertenece a ese grupo de películas que viene desde la televisión a invadir los cines.

El origen de esto es una estética que se impuso en la década de los noventa en los canales de aire más importantes. La estética de la tele "como si fuera cine". Se preocupan por fotografiar bien una escena y se olvidan de armarla para que tenga una estructura aceptable. No deja de ser televisión pero no llega ni en broma a ser cine. Es un híbrido aburrido y pomposo. En cuanto a *Dibu*, las actuaciones son simplemente horribles, televisivas en su desprolijidad y su desgano automatizado. Germán Krauss, que por su rostro pudo haber sido el Harrison Ford del subdesarrollo, encabeza un elenco de caras ñoñas de las que solo se salva un perro doberman con cierta ironía al estilo Jeff Goldblum.

Lo que no se puede negar es un trabajo de copia sistemática de *Toy Story*, *El karate kid*, *Lassie* y todas las de Spielberg. En ese sentido la música intenta parecerse a la de John Williams. No lo consigue pero es más soportable que la cortina oficial del programa y el trío de canciones que parecen ser una fusión de lo más meloso de Disney con esas horribles canciones de los no menos horribles programasseudomusicales para chicos de Telefé.

Quiero aclarar que antes de ir al cine, vi un rato el programa en el que se basa la película, y me asusté de lo que iba a encontrar. Y así fue: televisión pero más larga y aburrida, con una serie de personajes descolgados que ningún guionista despierto puede abandonar de esa manera. Pero mejor, la película dura menos de una hora y media y uno puede salir y seguir viviendo. Recuerden que la vida es muy corta y que perderla en esta clase de cosas es una de las peores maneras de desperdiciarla. ■

Santiago García



Hércules

EE.UU., 1997. Dirección: John Musker y Ron Clements. **Producción:** Alice Dewey, John Musker y Ron Clements. **Guión:** Ron Clements, John Musker, Bob Shaw, Donald McEnery e Irene Mecchi. **Música:** Alan Menken. **Letras:** David Zippel. **Montaje:** Tom Finan. **Dirección artística:** Andy Gaskill.

En el Olimpo Disney los dioses del mercadeo están ganando la batalla. En la era post Disney la animación aparece cada vez más subordinada a los mandatos del marketing. El tono autorreferencial de *Hércules* no solo alude a otras películas del estudio sino a su estrategia de venta, que queda incluida en la historia. En *Hércules* aparecen de manera explícita las motivaciones comerciales de la empresa: el merchandising, los canjes con empresas y hasta un videoclip adosado al final. Se podría decir que el inframundo de los negocios se cuela en el reino de la narración y se apodera de la estética de la película. El toque Disney es reemplazado por el bazar Disney como nunca había sucedido hasta ahora.

A partir de *Aladdin* se produce una confusión entre el ritmo de un relato y la aceleración atolondrada. Existe una sensación de pánico a los tiempos muertos y sus silencios, como si la acción fuera el único recurso que pudiera hacer avanzar el film. Si se compara a *Hércules* con *El libro de la selva*, se nota cómo el manejo de los tiempos ha cambiado. En esta última las canciones se presentaban justificadas en el recorrido de la trama sin violentarla. En *Hércules* el coro griego (tres cantantes negras autoplagiadas de *La tiendita del horror* por Alan Menken) irrumpe insultando al narrador porque inicia la historia de manera seria. ¿Qué hubiera quedado de *La bella y la bestia*, si su hermoso prólogo hubiera sido coartado de esa forma? Esta descalificación del drama es un punto de partida, y sin retorno, que marca la imposibilidad de contar una historia de la mitología griega eludiendo sus aspectos trágicos. La intrusión del esquema del musical Disney —cada vez más parecido a Broadway— en cualquier tipo de historia se inclina más a forzar los géneros que a tratar de comprenderlos. La tragedia que sufren los personajes es tan fuerte que sospechamos que podría haber prescindido de las canciones. Contrariamente a lo que ellos parecen creer, interrumpen constantemente el desarrollo de la historia, debilitándola y diluyéndola. Al miedo de los tiempos muertos y la negación de la tragedia se suma el uso permanente de anacronismos como único recurso cómico. Todos ellos funcionan como válvulas de escape que imponen una distancia, eludiendo así el compromiso entre el espectador y la película. Como Hades, los Disney parecen conducirnos al mundo de los muertos. Un lugar oscuro y sin riesgos en el que nada nuevo puede suceder. ■

Sergio Eisen y Santiago García



MIB-Hombres de negro

(Men in Black)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Barry Sonnenfeld. **Producción:** Walker F. Parkes y Laurie MacDonald. **Producción ejecutiva:** Steven Spielberg. **Guión:** Ed Solomon sobre los personajes de la historieta "Malibú" de Lowell Cunningham. **Fotografía:** Don Peterman. **Música:** Danny Elfman. **Montaje:** Jim Miller. **Diseño de producción:** Bo Welch. **Intérpretes:** Tommy Lee Jones, Will Smith, Linda Fiorentino, Vincent D'Onofrio, Rip Torn, Tony Shalhoub.

Un grupo especial de policías controla a los extraterrestres que viven en la isla de Manhattan, sobre los que nadie sabe nada aparte de la corporación que administra su estadia. Para asegurarse el secreto, esos hombres que visten traje negro disponen de una especie de linterna que provoca amnesia y que usan para hacer olvidar a los testigos ocasionales que ven a los alienígenas. Esa linterna le permite a *Hombres de negro* encapsular su imaginaria disparatada en un universo de sorprendente coherencia lógica. También hace que la película pueda deslizarse sin rips hacia el universo de la pura fantasía, de la comedia de aventuras y constituirse en una diversión amable, sin deudas evidentes con la ideología ni mensajes patrióticos o edificantes, algo muy raro de ver en las grandes producciones americanas. La linterna en cuestión hace explícita la intención de la película de constituirse en una evasión pura —¡y olvidable!— para proponerle al espectador que disfrute de la sofisticada construcción de los monstruos y monstruitos, del diseño visual y de la simpatía de Tommy Lee Jones, Will Smith y Linda Fiorentino, que desarrollan una rara química por tratarse de una película con tantos efectos especiales (comparar con la fría, asexuada mecánica de *El mundo perdido*). Todo sería perfecto, de no mediar la insistencia del film en hacer referencias continuas a los personajes de la realidad americana, en hacer guiños un poco baratos sobre la dudosa pertenencia a la especie humana de figuras locales como Sylvester Stallone, Newt Gingrich o Dennis Rodman. No es tanto que los chistes no sean buenos. Ocurre más bien que resulta un poco cargoso que los americanos insistan en festejarse a sí mismos pretendiendo que su aldea es el mundo (tal vez lo sea, pero lo mismo da). Tanto la afirmación prepotente de este hecho (*Día de la Independencia*) como su deconstrucción sistemática (¡*Marcianos al ataque!*!) y ahora esta versión en solfa tienen en común este ombliguismo un tanto indecoroso. ■

Reencuentro

(Marvin's Room)

EE.UU., 1996. **Dirección:** Jerry Zacks. **Producción:** Scott Rudin, Jane Rosenthal y Robert De Niro. **Guión:** Scott McPherson sobre su propia obra de teatro. **Fotografía:** Piotr Sobocinski. **Música:** Rachel Portman. **Montaje:** Jim Clark. **Dirección de arte:** Peter Rogness. **Intérpretes:** Meryl Streep, Diane Keaton, Leonardo Di Caprio, Robert De Niro, Hume Cronyn, Gwen Verdon, Dan Hedaya, Hal Scardino.

Dentro de las no demasiado originales variantes temáticas que ofrece el actual cine norteamericano hay algunas que aparecen con bastante frecuencia. Es así que abundan las películas y telefilms con enfermos terminales, adolescentes rebeldes pero no mucho y desencuentros familiares que parecen definitivos pero que en última instancia no lo son tanto. Pues bien, este film del debutante Jerry Zacks ("un hombre con 25 años de experiencia como actor y director teatral", como proclama orgullosamente el pressbook de presentación de la película) se caracteriza por la inclusión de aquellos items mencionados reunidos en una misma película. Una solterona (Diane Keaton) que vive desde hace veinte años cuidando a su padre enfermo y a su anciana tía, recibe la noticia de que tiene leucemia y necesita un trasplante de médula ósea. Se ve entonces en la necesidad de llamar a su hermana (Meryl Streep) a quien hace lustros que no ve y que vive con sus dos hijos adolescentes, uno de ellos piromaniaco (Leonardo Di Caprio, a punto de convertirse en un actor insoportable). El film de Zacks narra las alternativas de este reencuentro provocado por una situación límite, en un tono que oscila entre el melodrama familiar y la comedia negra. Los problemas de esta adaptación de una obra teatral exitosa son por un lado que, a pesar de los esfuerzos del director por otorgarle al relato un carácter "cinematográfico" con movimientos de cámara muchas veces innecesarios, el film denuncia en varias secuencias sus orígenes. Por otra parte la chatura de una puesta impersonal y rutinaria y la falta de fuerza de las situaciones dramáticas le quitan todo interés a un relato que potencialmente ofrecía elementos atractivos, y que termina apoyándose de manera excluyente en el trabajo de los actores, rubro en el que Meryl Streep saca considerable ventaja. Como casi todo el cine norteamericano actual, este film no logra gustar ni emocionar pero tampoco irritar; la sensación que provoca es la de una absoluta indiferencia. ■

Quintín

Jorge García

Batman y Robin

(Batman & Robin)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Joel Schumacher. **Producción:** Peter MacGregor-Scott. **Guión:** Akiva Goldsman sobre los personajes de "Batman" creados por Bob Kane. **Fotografía:** Stephen Goldblatt. **Música:** Elliot Goldenthal. **Montaje:** Dennis Virkler. **Efectos visuales:** John Dykstra. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger, George Clooney, Chris O'Donnell, Uma Thurman, Alicia Silverstone, Michael Gough, Pat Hingle, Elle MacPherson.

Desde hace ya un buen tiempo, me parece que nos pasa con la mayor parte del cine de Hollywood algo similar a lo que nos ocurre con Maradona. Prevenidos de sus limitaciones, le exigimos cada vez menos. No me parece mal en ninguno de los dos casos. Tanto Diego como los estudios nos dieron bastante. Con esa convicción me arrimé a ver *Batman & Robin*. El único requisito que la película debía cumplir para que saliera mínimamente satisfecho de la sala era no ser tan aburrida como la que la precedió en la serie. Pues bien, Joel Schumacher ni siquiera fue capaz de superar esa valla. Y lo que más molesta es que, a mi entender, no logró ese pequeño objetivo por desidia. La otra posibilidad en la que se puede pensar es la falta de inteligencia del director. Si sumo ambas experiencias (o sea, el oprobio de *Batman eternamente* y el de esta cuarta parte de la saga del hombre murciélago), puedo inclinarme sin inconvenientes por la segunda hipótesis. Y si pienso en *Tiempo de matar*, estoy en condiciones de confirmarla. Con estas tres películas, Schumacher me dio por lo menos dos razones para querer tenerlo bien lejos: es fascista y aburrido. Pero *Batman & Robin* también motivó, a pesar de todo, un hecho interesante. La reafirmación de una tendencia en el cine industrial norteamericano que yo llamaría, justamente, "del Acertijo". Recuerdo vagamente una de las escenas finales de la tercera parte de la saga iniciada con *Duro de matar*. Bruce Willis se salvaba de morir incendiado de una manera inexplicable. Ustedes dirán: son convenciones del cine de acción. Lo que digo yo es que, sencillamente, no se entendía qué pasaba con esa escena. Schumacher amplió la oferta. En *Batman & Robin* no se entiende lo que pasa en ninguna escena de acción. ■

Alejandro Lingenti



Comandos azules

Acaso Comodines no merezca una reseña extensa, como decidimos en el número anterior. Pero sin duda merece una exposición precisa y razonada de su ideología como la que encara, demolidoramente, el autor de esta nota.

por Ernesto Semán

Con la mayor sangre fría, un narcotraficante le dice a un agente encubierto de la policía: "Mirá, pibe, acá hay bencina como para quemar a más de uno". ¿La gente sale a la calle, recuerda a su muerto, traza una línea entre quien se anima a quemar vivo a más de uno y el poder absoluto, oculto quizá detrás de un empresario? ¿Se horroriza ante la velada amenaza? Nada de eso. Los espectadores se vuelven a acomodar sobre sus butacas, alguno se ríe porque acaba de encontrar el cable que une los diarios de esta semana con la película que acaba de empezar.

Con *Poliladron* y *Comodines*, Adrián Suar aprendió a filmar explosiones, tiroteos y policías argentinos. Su personaje es parte de una brigada que combate el narcotráfico. Su policía y el que encarna Carlos Calvo están en fluida relación con el crimen y la delincuencia, y en un punto se mezclan con ellos. Para combatirlos.

Suar y Calvo pelean contra la corrupción policial, pero creen hasta el final en sus jefes corruptos. Leales a sus principios y a la memoria de sus amigos, su conducta no tiene matices.

En la pantalla son, definitivamente, los buenos de esta película. Y para combatir por lo que creen, los buenos necesitan armas que no les provee la ley: *Comodines* es el nombre de una suerte de cuerpo de élite, que actúa como norma con métodos excepcionales y no recurre a jueces, ni necesariamente a órdenes de los superiores, para combatir el crimen. Comodín que, como tal, es un arma tan contundente como peligrosa. Para una fuerza de estas características, que combate la corrupción desde el borde del delito, un nombre que encierra en sí las sospechas que la cámara tratará de obviar durante dos horas: "Comodín. Pretexto, razón o postura de que se abusa en provecho propio (ej): 'El patriotismo es para él un comodín'", según el diccionario de María Moliner, que en 1966 no hubiera imaginado una utilización más apropiada de la palabra.

En la serie de TV, *Poliladron*, el personaje de Suar es un ladrón que eventualmente colabora con una brigada de policías de civil, eventualmente se casa con una policía de esa brigada para la que el uniforme es un castigo, y obtiene a cambio —de la colaboración y del matrimonio— cierta

protección, sobre todo porque al comisario le parece un tipo simpático (y decididamente lo es). De civil o con uniforme, todos putean y patean a los detenidos sin demasiados reparos (algo por lo que parece imposible protestar en Buenos Aires, pero que constituye un delito como cualquier otro). Pero el Nene Carrizo tiene sus códigos: no se involucra en el negocio de la droga, no delata a los amigos, casi no mata policías. Policías de civil, allanamientos sin orden judicial, zonas liberadas, agentes encubiertos, dobles agentes, delincuentes amigos de la policía, delatores. ¿Por qué son esos los ingredientes del éxito? Con la eficacia de quien hace el lunes la boleta del Prode, Suar dio en el centro de uno de los grandes mitos nacionales: la fascinación argentina con la mano dura, y los métodos ilegales como único medio eficaz para combatir la delincuencia. A su modo, el joven actor, director y productor elaboró los primeros productos culturales sobre el Estado parapolicial de los 90.

Al ladrón, al ladrón

El Estado paralelo, punto de encuentro y confluencia entre la represión y el delito, es el tema favorito de los éxitos de Suar. En esa extensa frontera, las fatigosas órdenes judiciales son una molestia para los *Comodines* (en una de las últimas escenas de la película, cuando Suar y Calvo ya se cargaron varias decenas de personas, alguien pide ¡por fin! que remitan los informes a la justicia). Hasta entonces, los dos policías andan a pata ancha por la ciudad, como cuerpo de élite, de civil y con poco o ningún control.

A Parodi —el policía de Suar— también lo fastidia la engorrosa tarea de conseguir pruebas antes de capturar o liquidar a alguien —el sutil matiz entre una detención y un secuestro, entre una baja y un asesinato—, al punto de que no se lo puede sacar de la cabeza ni siquiera cuando la abuela le pide pruebas sobre la marcha de su noviazgo, y solo escucha su rezongo policial: "Pruebas, pruebas, eso me piden todos".

A los cronistas de *Caiga quien caiga* les bastó el preestreno de *Comodines* para comprender ese espíritu, para desgracia de Carlos Calvo, que a la salida del festejo se cruzó con la

broma más obvia y, sin embargo, la pregunta menos enunciada: "Y en la película, ¿vos quién sos: Gerace o Diamante?" Al fin y al cabo, tal como le confiesa el Suar ladrón a su mujer policía en *Poliladron*, "¿desde cuándo actuamos por derecha?"

Otra pregunta podría ser ¿por qué razón actuar por derecha? Suar dice que "resulta imposible escaparse a las pautas del género policial de acción. Y hasta puede ser peligroso. *Comodines* es pura y exclusivamente eso: una película de género, del mismo modo que *Poliladron* es una serie de género".

Existen centenares de definiciones del género policial, pero todos coinciden en algo: los héroes dudan de la legitimidad de la ley. Hace 21 años, Ricardo Piglia encontraba la mejor definición de la serie negra en una pregunta de Bertold Brecht: "¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?" Después de escribir *Crimen y castigo*, Dostoievski se carteó durante largos años con Albert Kovner, un empleado bancario de San Petersburgo detenido en la frontera polaca cuando trataba de huir después de estafar a la entidad bancaria en que trabajaba para sacar de la miseria a la familia de la mujer que amaba. En sus cartas, el reo le decía que concibió su acción luego de leer *Crimen y castigo*. Manuel Vázquez Montalbán recuerda la anécdota en su último libro, y señala el error de Kovner en su lectura del libro, "interpretado como una apología del delito, cuando es la respuesta a algo que entonces aún no tenía nombre y que hoy llamaríamos violencia estructural: la represión social, política, económica que las estructuras de poder social, político y económico pueden ejercer sobre los individuos sin necesidad de violar las leyes".

Los héroes del policial transitan sobre esa duda. Se trata, como Philip Marlowe o Pepe Carvalho, de personajes angustiados, que sufren, porque no saben cómo defender en la calle principios sobre los que no dudan, una moral encarnada muchas veces en un viejo orden nunca vivido. Más que conservadores, son partidarios de un anarquismo tan individualista como el que permite la literatura: no buscan en su acción hacer el trabajo sucio del Estado, sino defenderse como parte de la sociedad sometida por el Estado. Quizás Adolfo Aristarain supo de la correspondencia de Dostoievski antes de filmar *La parte del león*, donde Julio de Grazia encuentra de casualidad el millonario producto de un robo, intenta salvarse y solo logra degradarse en un mundo que le es ajeno: para ascender, las leyes del hampa son tan impenetrables como las de la sociedad, e igualmente sanguinarias. Los personajes del género son frustrados, no saben cómo hacerlo, desconfían de la policía. Enfrentan al orden con ira, con rabia, defienden a los suyos, pero son venales, sucumben al poder estatal y a sus cuerpos paraestatales, a las leyes dominantes. Son tortuosos al límite de Federico Luppi en *Tiempo de revancha*: pueden cortarse la lengua y quedar sin habla si se trata de escapar al control represor y consumir una hazaña individual, cargada de un sentido colectivo.

El elogio de la aventura como reafirmación de la libertad, literatura de la amenaza al poder y a su capacidad de programar, el policial y la novela negra son la vida peligrosa, el desafío a la condena de estar vivos. De nuevo, para Montalbán los exponentes modernos del género reavivan "la pregunta de Filippo Burzio que Gramsci hace suya en *Letteratura e vita nazionale*, ¿vencerán los mosqueteros o el taylorismo?, ¿los aventureros o los sistematizadores del orden?"

El Estado rufián

El Estado liberal democrático legitima su existencia cuando

garantiza los derechos políticos de sus ciudadanos y la propiedad privada de sus contribuyentes. Si los ciudadanos sienten que sus libertades no están aseguradas por los dirigentes que ellos mismos eligieron, y si los contribuyentes perciben que el dinero que aportan no garantiza sus derechos económicos, la base democrática se erosiona.

En Argentina, la cuestión estuvo en el centro de la vida pública desde la década del 70. El golpe militar de 1976 se presentó, precisamente, como el agotamiento de esa tensión: ante la incapacidad del Estado para reprimir las violaciones a los derechos civiles, surgía una autorización temporaria para violar los derechos desde el mismo Estado, en la creencia de que eso reestablecería las libertades civiles. Con ese antecedente de fondo, desde 1983 se discute qué hacer con las fuerzas que el Estado destina a la represión, y detentan "el uso legítimo de la violencia". Si en el 80 la democracia se debatió en torno al lugar que ocuparían las Fuerzas Armadas —fruto del desplazamiento de su acción hacia la represión interna—, el desafío político de los 90 es qué hacer con la policía.

Con o sin consentimiento, las fuerzas de seguridad buscan sus armas en el borde de la ilegalidad, o directamente del otro lado. Policías que actúan sin orden judicial, ladrones que colaboran con la fuerza y obtienen a cambio beneficios para su acción, policías que trabajan con los ladrones para detectar su funcionamiento pero luego se mimetizan con su objeto de estudio, y delincuentes que trabajan con la policía, precisamente por lo mismo.

La policía extorsiona al poder político de formas más o menos vulgares: sin esas armas —dan a entender— poco podemos hacer por la seguridad de sus votantes. El poder político extorsiona a los ciudadanos apenas más sutilmente, denuncia una suerte de poder paralelo que le es absolutamente ajeno y exhibe la falta de presupuesto como impedimento para mejorar la calidad del accionar de sus fuerzas represivas.

La sociedad, por último, reacciona a su manera: ante el miedo y la falta de respuesta pública, y fascinada por las decisiones ejecutivas y los efectos categóricos, susurra que "un poco de mano dura no está mal" hasta para defender un autoestéreo, y oscila entre la tolerancia y el apoyo entusiasta a distintas formas de represión ilegal, si el objetivo policial tiene una apariencia delictual, que luego se comprobará o no. "Existe la idea muy difundida, surgida de la ignorancia, el prejuicio y el miedo, de que un departamento de policía solo puede ser eficaz cuando algunos de sus agentes se comportan como malhechores", dice el columnista del *New York Times* Bon Herbert, que difícilmente haya escuchado alguna vez el nombre de Pedro Klodzyk, pero que no necesita conocerlo para saber que en los regímenes democráticos, el reclamo de mano dura es la expresión del impulso autoritario, y tiene como principal vehículo a las fuerzas represivas, y como objetivo a un sector social definido como delincuencia.

Las discusiones en el Poder Ejecutivo sobre el presupuesto de las fuerzas de seguridad, la ley del arrepentido y el agente encubierto que se debaten en el Parlamento, las tensiones en la Corte Suprema para decidir si la Policía Federal podrá actuar casi sin controles, los casos de gatillo fácil, el surgimiento de organizaciones de defensa contra el abuso policial, el auge de las agencias de seguridad privada, la demora del Congreso para regular el funcionamiento de este virtual ejército de 80 mil hombres y el consumo masivo que desde la clase media para arriba se hace de este servicio, son todas evidencias de la misma preocupación.

El asesinato de José Luis Cabezas puso explosivamente en el centro de la escena los deseos y temores de la sociedad.

Civiles y policías, que actúan con protección de los

uniformados, obedecen los deseos de un individuo económicamente poderoso, ya sea para venganzas personales o para consolidar sus negocios, que consume así el sueño del ejército propio. El Estado parapolicial también es Diamante y Gerace construyendo pruebas para un juez con ansias de gloria, repitiendo con Guillermo Coppola un *modus operandi* habitualmente aplicado contra ciudadanos anónimos. O en su versión más trágica, la convivencia de "buchones" y policías como sólido soporte de la conexión local del atentado a la sede de la AMIA.

El salvavidas parapolicial resulta cada vez más necesario y exige nuevos recursos que, como el presupuesto tampoco los provee, se obtienen del delito. El Estado se vuelve así dependiente de su trabajo sucio y se torna, paradójicamente, cada vez menos liberal y menos democrático. Llegamos a lo que Raúl Zaffaroni denomina "el Estado rufián". El círculo, más que vicioso, es siniestro.

El buen represor

¿Dónde está la violencia estructural y dónde los aventureros sobre los que se preguntaba Montalbán? "A la hora de un credo, de un mandamiento, de una médula existencial para los productos del Clan Suar, Suar no duda: 'Cero moralina'", dice el personaje en una entrevista al suplemento cultural de *Página 12*. ¿Cero moralina, de moraleja, de "mensaje"? ¿Las cosas "suceden simplemente porque suceden" en *Comodines*? La violencia para qué, la duda hacia dónde. Los personajes de Suar son exponentes de la simpatía y la violencia, pero además trabajan con un único e inocultable fin: recomponer la integridad de la fuerza y restituir el statu quo de la sociedad.

Si el sentido pudiera deducirse del efecto, bastaría contraponer la censura que la policía le impuso a Aristarian para que no aparecieran uniformados en el fracaso comercial de *La parte del león*, con la escena de *Comodines* en la que un policía, esta vez sí uniformado, rescata de la balacera a una niña indefensa, casi como en los mejores videoclips del Proceso.

Los héroes de *Comodines* y *Poliladron* no son aventureros, sino represores. Se parecen a la "maldita policía" cuando atacan sin orden judicial, y hacen culto al trabajo por izquierda. Se distancian convenientemente cuando ese represor no es —oh sorpresa— el "cabecita negra" que cobra 300 pesos, vive en una villa como objeto y sujeto de la violencia estructural, y tiene muy poco de simpático. Ahí aparece Suar.

"Los policiales con policías buenos no existen en Argentina, porque aquí la policía buena no existe", razonaba José Pablo Feinmann en *Página 12*. En la revista *Viva* del diario *Clarín*, Suar explicaba que "*Poliladron*, que parece estar a favor de la policía, no solo no lo está sino que muestra el tipo de policías que 'a todos nos gustaría tener'". ¿Cuál policía nos gustaría tener?, ¿esa? ¿Existe verdaderamente una policía que verdaderamente "nos gustaría tener"?

Urbanos como Suar para conquistar mujeres o elegir decoración, pero sin ningún arreglo a pactos sociales básicos a la hora de "dar un par de bifes", "actuar por izquierda", bajar ciudadanos por docenas y subordinar los bienes públicos y la seguridad individual al accionar policial, *Comodines* refleja como pocos el inconfesable deseo nacional. Con una buena casa en Belgrano, tecnología hogareña de última generación, un auto último modelo ("si se es honrado, no se puede hacer demasiado dinero en este negocio. Si se monta un escenario de lujo es porque se está ganando dinero, o se tiene esperanzas de ganarlo", predicaba Marlowe en *El sueño eterno*), simpatía, belleza, minas, buen humor: el lado claro de la represión policial se parece demasiado, más que al policía que quisiéramos tener, a lo que todos quisiéramos ser. La iconoclastia y el golpe revulsivo del policial negro ceden desde el comienzo al tono heroico y la picaresca reivindicativa. Que más que el espíritu de luchador frustrado del Quijote, traen a la mente personajes como la saga de *Arma mortal*, o versiones locales como la serie de *Comandos azules*, y las decenas de películas en las que Carlitos Balá o Ramón Palito Ortega describían la fase simpática del terrorismo de Estado. Cualidades técnicas al margen. Suar construye trabajosamente sus personajes. Recorta aquí donde el héroe pierde frente a la cámara, elimina los pliegues de una personalidad contradictoria: si el poder absoluto de Michael Corleone es igualmente enfático para evitar el comercio de drogas como para mandar a matar a su hermano, en *Comodines* la cámara hace un conveniente recorte en el que la impunidad se detiene mágicamente en "el deber ser", y el hombre que acaba de derribar barcos y helicópteros con una bazooka se transforma mágicamente en un deseable nieto de barrio.

El héroe se describe como no lo hubiera podido imaginar ni el mismísimo Klodzyk. Obsesiva, la cámara toma distancia del lado maldito de la maldita policía, un recurso que como género literario está más lejos del policial y más cerca de la publicidad. Que no es lo mismo que la apología, pero se le parece bastante. ■

magazín literario

mapa mensual de cultura

Agosto: tres mil años de penas de amor, entrevista a Antonio Tabucchi, reseñas, televisión, teatro, multimedia, plástica, bibliofilia, revista de revistas, música y discos. Una agenda completa y razonada de toda la cultura en Buenos Aires. Inéditos: la literatura del futuro.

Disponible en todos los kioscos y por suscripción.

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





WKW, el chico del corazón destrozado

En Fortaleza, en el mes de junio, conocimos a B Ruby Rich, prestigiosa crítica norteamericana. Descubrimos su fanatismo por Wong Kar-wai y nos pareció que era la persona indicada para introducir al lector a este cineasta de culto cuyo film Chungking Express acaba de editarse en video. Muy aplicada y cumplidora, la autora accedió a nuestro pedido. La nota que se publica a continuación es una versión ampliada y actualizada, especialmente para El Amante, de un artículo publicado en marzo de 1996 en el San Francisco Chronicle.

por B Ruby Rich

Wong Kar-wai. Recuerden el nombre. Puede que todavía sea desconocido para alguna parte del público, pero el anonimato terminará muy pronto. Wong ya es una figura legendaria entre la banda de periodistas y la brigada cinéfila que siguen los festivales internacionales de cine, en los cuales un culto generalizado lo convirtió en un semidiós. Se lo considera la encarnación del cine moderno, la personificación del estilo y la manifestación del genio cinematográfico. Lo que parece un ardid publicitario es en realidad una modesta afirmación. Los espectadores de San Francisco, que ya se enamoraron de tantas películas de la franja del Pacífico, pronto podrán juzgar por sí mismos esa afirmación, cuando el film, si no el hombre, llegue a la ciudad.

Al seguir a Wong Kar-wai desde el Festival de Toronto, hace dos años, hasta la retrospectiva histórica organizada por el American Museum of the Moving Image en Nueva York en 1995, me fascinó su ascenso casual a la fama. Increíblemente alto, sobriamente vestido, con el inevitable par de anteojos negros que jamás abandonan su nariz, Wong parece moverse por el mundo con una alegre indiferencia que apenas oculta su apasionada curiosidad. En esas proyecciones lo acosaban multitudes de fanáticos enardecidos (la mitad eran mujeres asiáticas al borde del desmayo, la otra mitad eran hombres occidentales obsesionados por el cine) que le pedían que autografiara cualquier cosa, desde rompecabezas hasta sus propias manos, y luego lo acrobillaban con preguntas misteriosas tomadas de sus films. “¿Por qué siempre usás

anteojos negros? ¿Sos ciego?”, le gritó un fan en una de las proyecciones. Con sus lentes puestos aun dentro de la sala, hizo una pausa para pensar y dijo: “Adiviná”. Luego admitió: “Los anteojos son como un uniforme”.

Los uniformes no son casuales en *Chungking Express* (la historia de dos policías despechados y de las mujeres que los abandonaron), ni tampoco lo son en la vida de Wong Kar-wai en una Hong Kong militarizada. Su período de formación comenzó en 1963, a los cinco años, cuando su familia se mudó de Shanghai a Hong Kong. Lo que lo impresionó inmediatamente fue el ruido —“mucho ruido”— de esa ciudad, donde las radios emitían estrepitosamente voces y música. “Cuando llegué por primera vez a Hong Kong, no hablaba una palabra del idioma local, así que me limitaba a escuchar la radio que sonaba en todas partes desde los taxis y los negocios. Recuerdo que escuchaba a Elvis y jazz. La ciudad me parecía muy jovial.” Vivió en el barrio Tsimshatsui, que describe como un “barrio al estilo Suzy Wong”, lleno de bares, coperas, extranjeros, *marines* y policías militares. “Me siento muy influido por la cultura de la Séptima Flota”, señala. Lucky Strikes, Camels y música norteamericana. Ahora ese ambiente continúa en sus películas. Sin embargo, sus films no son para nada anticuados. Wong crea un mundo moderno que cambia incesantemente, una suerte de universo posmoderno donde la basura y la moda se mezclan creando los desechos de un estilo que nutre, destruye o sobrevive a los protagonistas. Naturalmente, el cine jugó un papel muy importante en su

infancia. ¿Qué veía? “¡John Wayne!” Sonríe maliciosamente, con la esperanza de desbaratar los prejuicios occidentales sobre la cultura asiática. “Y Erroll Flynn y Robert Taylor.” Y luego agrega, con menos reticencia: “Y las películas cantonesas, mandarines y japonesas”. Todo se vuelca en su mezcladora de géneros, dando origen a uno nuevo y absolutamente propio que intenta violar todas las reglas posibles.

Su formación como artista gráfico ha contribuido sin duda a su estilo. Wong posee una sensibilidad visual de un refinamiento difícil de hallar en los cineastas actuales, apuntalada por su director de arte y a veces comontajista William Chang. “No pude ir a la universidad, así que ingresé al Politécnico de Hong Kong. Lo único que me resultaba fácil era la fotografía porque todos los alumnos empezaban en el mismo nivel, pero aun así siempre me iba mal porque subexponía o sobreexponía la película.” Puede que la anécdota sea apócrifa ya que Wong ha convertido en virtud exactamente ese tipo de “errores”; por ejemplo, al colocar la cámara en lugares donde nadie la puso nunca, al rodar e imprimir más rápida o más lentamente que lo usual, y al trabajar con el director de fotografía Chris Doyle, que supera a sus colegas en audacias (como la de filmar todo *Chungking Express* con la cámara en la mano, utilizar una iluminación mínima o emplear lentes que distorsionan). En el montaje, por su parte, se rompe el eje de 180 grados (una infracción capital dentro de la tradición cinematográfica) o se cortan abruptamente los planos con total naturalidad. En sus films todo es veloz: la cámara, el montaje, incluso los movimientos de los personajes. ¿Por qué? “Porque Hong Kong es vertiginosa. Pienso que la mayoría de los films de Hong Kong no la muestran tal como realmente es.” Le encanta jugar con la superficie de la película, filmando en los espejos o a través de los vidrios de las ventanas, y desorientar al espectador con insólitos ángulos, lentes o posiciones de cámara. Crea distintos niveles de sonido y produce interferencias en sus circuitos. Sin embargo, lo que más impresiona al espectador es cómo el estilo fluido de Wong Kar-wai se combina con una profundidad emocional difícil de hallar en productos hechos con una técnica y un estilo tan sofisticados. Puede crear velocidad pero también moverse a paso lento. Cuando se escucha jazz en los viejos discos 45 y el humo del cigarrillo queda flotando en el aire, una especie de nostalgia prematura paraliza al público y nos damos cuenta de que este demonio sincopado de la velocidad es en el fondo un seductor sentimental. Quizá *Chungking Express* sea un melodrama masculino, pero entonces también lo era *Rebelde sin causa*. Reescribalo para Hong Kong, en 1997, quítele el contexto familiar, reemplace a James Dean y a Sal Mineo por Tony Leung y Takeshi Kaneshiro, y listo. El resultado es *Chungking Express... Rebeldes sin país*.

La cuestión de las influencias siempre está presente en los análisis de la obra de Wong. Se lo consideró el heredero de medio mundo, desde Godard hasta Resnais y Fassbinder por su estilo innovador, el uso de la memoria y el amor por la cultura pop. El mismo afirma que la primera mitad de *Chungking Express* es un homenaje a Cassavetes (mezclado con bastante de Scorsese) y que la segunda parte es un homenaje a Jacques Demy. Sin embargo, la influencia más fuerte del film bien puede ser el proceso que llevó a su realización.

Como dice Wong, estuvo atado durante dos años a su obra *Ashes of Time*, que se rodó en China continental con un gran presupuesto e infinidad de complicaciones. “Yo era productor y director y pensaba que hacer películas no tenía por qué ser

tan penoso. Como faltaban dos meses para presentarla en el Festival de Venecia, decidí filmar mientras tanto otra película para divertirme, una especie de estudiantina. Escribía durante el día y filmábamos de noche. La terminamos en dos meses.” Y se nota: la espontaneidad y la energía se ven en la pantalla, la sensación de alegría es contagiosa. Entre el Politécnico y su ascenso a la dirección en 1988, Wong trabajó como guionista y produjo diez guiones en serie. La experiencia seguramente le sirvió mucho: *Chungking Express* se hizo por diversión; escribía de día y rodaba de noche, siempre corriendo y sin tomarse un descanso. A Wong le gusta comparar ese estilo guerrillero de filmar con Genghis Khan, quien no podía permanecer en ningún lugar porque debía encontrar pasto para sus caballos y escapar de los enemigos. “Como Genghis Khan. Mis films son una especie de asalto.” Le gusta esta nueva idea. Quizás aparezca en Internet, donde ya hay varios *sites* sobre Wong Kar-wai. En realidad, el argumento de *Chungking Express* podría llenar por sí solo una enciclopedia o un CD-ROM. Consta de dos historias que no tienen ninguna relación entre sí salvo el restaurante que frecuentan sus protagonistas y el nombre May ligado a las dos mujeres que tampoco tienen absolutamente nada que ver.

La primera historia trata del policía número 223, un joven encantador que afirma haber sido abandonado por su novia el 1º de abril. “Le gustaba este restaurante porque el gerente la encontraba parecida a Demi Moore. Ella decía que yo me parecía cada vez menos a Bruce Willis.” Su cumpleaños es el 1º de mayo. Durante treinta días, desde que lo deja la novia hasta cumplir los veinticinco años, compra diariamente una lata de ananás cuya fecha de vencimiento es el 1º de mayo. Lo encontramos el día 29 de su odisea, cuando finalmente logra aceptar la pérdida, se come las latas, toma unos cuantos whiskies y conoce a una mujer misteriosa de impermeable, anteojos negros y peluca rubia. En realidad se trata de una traficante de heroína fugitiva que quiere matar a su socio antes de que él la asesine a ella. Pero el policía cree que es solo una mujer solitaria.

Esta es apenas una fracción de la historia, pero no importa, ese no es el punto. Considérese, en cambio, que esa muñeca superdura la interpreta Brigitte Lin, una de las estrellas más importantes de Asia, que tiene en su haber más de cien films. Considérese que había anunciado su retiro de la actuación y que esa sería su última película. ¿Cuál era la idea de Wong Kar-wai? “Quería que interpretara el personaje de una actriz retirada que se divierte haciendo el papel de Vivien Leigh en *Un tranvía llamado deseo* durante todo el día en su departamento, y que luego sale a la calle vestida como la estrella de la mafia de *Gloria*, la película de John Cassavetes.” Finalmente la idea fue abandonada, pero Brigitte Lin tuvo que conservar el vestuario y encarnar un personaje que parece sacado de un film clásico, ni enteramente familiar ni exactamente extraño.

En la segunda historia, el policía número 663 es abandonado por la azafata a la que había seducido en un vuelo de la United, y desde entonces se atosiga con ensaladas César. Está aun más obsesionado que el policía anterior, pero aquí encuentra su pareja: otra May que está tan loca por él que todos los días se mete a hurtadillas en su departamento para ordenarlo, limpiarlo y arreglarlo. Cuando él nota los cambios, piensa que los objetos de la casa están viviendo el duelo por la pérdida de su amor; habla con las camisas y las toallas nuevas, e incluso interpreta una inundación como un acto emocional. “Cuando las casas lloran, hay mucho trabajo que hacer”, reflexiona mientras vacía los baldes de agua. De nuevo lo importante no es el intrincado argumento.

Considérese, en cambio, el interminable estribillo de "California Dreaming" en la banda de sonido. Es el único disco que a May le gusta escuchar y lo pone a todo volumen en el restaurante donde trabaja. En la vida real es Faye Wong, una de las más grandes cantantes pop dentro del mercado asiático y una de las principales atracciones de la película. Repárese en las tomas delirantes desde la ventana de la habitación hacia la escalera mecánica, o en la carta "Querido John" abierta al vapor y leída por todos en la cocina del restaurante, o en otra carta igualmente trágica empapada por la lluvia y puesta a secar en el calentador de un fast-food. Los detalles complicados de la trama se liquidan rápidamente, la escenografía hace sus propias bromas, el color y la música riman y chocan, mientras una coreografía meticulosa continúa tomas que no tenía sentido haber emprendido (véase, por ejemplo, la escena en la que May evita ser detectada en el departamento del policía 663, o la escena en la que el policía 223 come papas fritas mientras la chica de la mafia duerme).

Y lo mejor de todo es que este film no le salió de carambola. Fíjense en los estantes de los videoclubes del barrio chino de cualquier ciudad y verán que los títulos de WKW anteriores a esa película confirman fácilmente la leyenda: *As Tears Go By*, su ópera prima, combina una Maggie Cheung transformada ("él me enseñó a actuar", dijo una vez) con un estilo ya definido aunque todavía oculto en las sombras de las convenciones. Pero la siguiente, *Days of Being Wild*, es una de sus mejores obras y el principal objeto de culto. En la pequeña tienda de Hong Kong dedicada a los "memorabilia" de Wong Kar-wai, el póster de esa película es el único que está agotado. En ese film aparecen todos los elementos que continuarán consolidándose y fundiéndose en el estilo maduro de los tres films siguientes. *Fallen Angels*, posterior a *Chungking Express* (y que aún no tiene distribución en Estados Unidos y nunca se exhibió al público americano), alterna asesinos a sueldo con romances mediante un trabajo de cámara aun más vertiginoso que lo habitual y trucos visuales que nos transportan por completo a otro mundo. Como de costumbre, el uso de la violencia es específico y metafórico. En otros films de Hong Kong, el drama sentimental es tan solo el preludio de lo que realmente importa: las escenas de acción con sus tiroteos. En cambio en las películas de Wong sucede exactamente lo contrario: las escenas de acción y violencia son solo el preludio del verdadero centro, que siempre es el drama sentimental.

Wong Kar-wai es un visionario incansable. Junto con sus colaboradores, Chris Doyle y William Chang, explora constantemente nuevos registros visuales para las emociones que hace estallar en la pantalla. Su última obra maestra, *Happy Together*, se inspiró en la literatura de Manuel Puig y para filmarla cruzó el planeta hasta llegar a Buenos Aires. Su visión de la Argentina es atípica, no hace falta decirlo. Atrapados en una historia de amor que no funciona, los dos protagonistas perciben a Buenos Aires como el paisaje fragmentado y alienado de la memoria y de la pérdida. Los blancos y los negros terriblemente evocadores —todo el color se esfuma a medida que se hace visible en la pantalla— componen escenas de un tedio desesperanzado y de una dulce añoranza. Hay errores, malentendidos y desdichas. Al tango se lo retrotrae a sus orígenes, es decir, a una música que se baila entre hombres. La experiencia del inmigrante se convierte en la metáfora del desplazamiento general ocurrido a fines de este siglo: la cocina de un restaurante chino es la principal locación mientras que un bar de tango se reduce a una atracción



Happy Together

turística y el éxito equivale a ser un gigoló. La oscura visión que tiene Wong Kar-wai de Buenos Aires quizá se deba a sus propias experiencias durante la filmación en esa ciudad, pero no se la puede descartar fácilmente. Las calles lustrosas por la lluvia parecen el viejo set de un *film noir* abandonado en el tiempo. El tango pasa de ser un emblema nacional a una baratija turística comprada a bajo precio por los extranjeros hambrientos de ilusión y engañados por falsos sentimientos. *Happy Together* solo nos ofrece un ciclo de encuentros y separaciones, una y otra vez, hasta que al final el público debe involuntaria e irrevocablemente separarse de la película misma. ¿Dije que Wong Kar-wai hacía melodramas masculinos? Pues bien, ninguno como este. Puede que el director tienda a la ironía —fíjense en el título, por ejemplo—, pero los personajes llevan el corazón en la mano ¡y vaya si sangra! ¿Mencioné que no había armas en la película? Toda la acción está en nuestra cabeza, pero por fortuna también pasa magníficamente en la pantalla, como una panorámica de fantasmas que aparecen en las calles de Buenos Aires y en las cámaras secretas de nuestra mente y allí permanecen mucho tiempo después de que las luces se enciendan.

Ahora Wong se está preparando para comenzar su próximo film que, según los rumores, es un musical ambientado en Pekín. ¿Quién sabe en qué se terminará convirtiendo? Lo único que sé con certeza es que la protagonista es la brillante y luminosa Maggie Cheung y que será un film igualmente bello y luminoso. Ahora que acaba de ganar el premio al mejor director en el Festival de Cannes, tendrá que superarse a sí mismo. Yo, por mi parte, apenas puedo esperar. ■

Traducción del inglés: Gabriela Ventureira

En los diarios no hay amor

por Tomás Abraham

El hombre con visión de rayos X

Veo poca televisión. Los canales de aire son anacrónicos. Los protagonistas de la televisión tienen la vieja simpatía de los antiguos empleados de comercio. La manía de entretener agota. Dicen que la gente necesita alegría, y ellos, los promotores, la dan. Dan premios, dinero, autos y viajes, dan lo que se dice un servicio. Sirven ilusiones y distribuyen manía. Entre Tinelli y Julián Weich juntan cinco millones de espectadores. Debe ser cierto que la televisión es popular, cuanto más aprieta la calle, más encendidos hay. Y cuanto más reducido el mundo, más grande la pantalla. Pero en mi caso personal, que posiblemente sea compartido, no quiero ilusiones, prefiero la verdad: ver y analizar lo que sucede en lo real y decidir mi propia forma de evasión. No quiero evasiones programadas, ni que me bajen la línea de la diversión. No tengo ganas de que me distraigan, me quiero distraer solo. Entonces hago zapping, veo lo que quiero, es decir nada; construyo mi propio mundo, o sea ninguno. Juego a la ruleta con la televisión, voy y vengo y vuelvo a ir, hasta que apago la luz y la tele y duermo hasta las cuatro de la mañana, no sé por qué ya que el juvenil juega en Malasia a las cinco y media. Pero a las cuatro ya estoy concentrado con mi control remoto. A las siete Andino y Cohen me sonríen con sus poleras y bufandas, es raro ver gente tan contenta tan temprano. Es como si se hubieran dado una dosis con algún hilarante. Están altamente tentados de felicidad. Si esto fuera cierto, un personaje tenebroso que se ve mucho por tévé los va a meter en un dibujo animado para explicarles que si se fuerzan a reír van a descerebrarse y a perder todo vigor sexual. Pero los productores afirman que las risotadas matinales alegran nuestro despertar. Es otro equívoco dogmático, parecido al que supone la publicidad. Los creativos le dicen al cliente que un par de piernas bien mostradas venden un autito o una mujer apenas vestida que se chupe un collar de perlas nos tienta con un paquete de fideos. Es difícil y poco soportable entender la mentalidad publicitaria. Los creativos tienen dos caras, como Jano. Con una, la que le presentan al cliente, vomitan una mística de la imagen y argumentan con ardor el secreto de la seducción de masas. Con la otra, la que intercambian con sus colegas en las horas de la meditación, vuelcan su ruidoso cinismo que nace del proverbio de que todo está en venta, por un lado, y de su saber especializado en las mentiras que la gente compra, por el otro. En la programación televisiva, si no se ponen las caras de

circunstancia cuando se analiza la realidad nacional, se disponen las variantes del eterno remate de sonrisas. De pronto Cohen y Andino dejan de hacerse chistes y hablan de las últimas novedades desde Dolores y luego el informe meteorológico, que es lo que quiero saber por asuntos de vestuario. Al mediodía ya no veo tele, pero, a veces, paso por mi casa y almuerzo mientras prendo a mi amigo el cuadrado. Como a Viale ya no lo banco y a sus personajes tampoco, voy a lo de Mirtha, es más íntimo, menos gritón, ellos también comen y hablan civilizadamente, con pausas, pudorosos mohínes, cirugías plásticas entre aterradoras y divertidas, y hago zapping para perderme. A la noche retomo el control y selecciono. Elijo a Susana y veo que entrevista a una mujer inteligente. Es sorprendente la emergencia de la inteligencia en la televisión. Descuella por su diferencia. Como si hablara otro idioma, que lo es en parte, porque es una inteligencia en cubano, la hija de Fidel Castro, que vino a presentar un libro, no sé cuál, me imagino que es de su vida. Los que esperaban ver una gusana perdieron, ni es gusana ni gusana es Susana. Conversan. Habla de papá Fidel, de que nunca se cambia de ropa, siempre de verde, y que le regalaba osos cuando volvía de sus viajes, le regalaba lo que le regalaban. Bella mujer, hace una cosa diferente, dice lo que piensa, piensa, no divierte, ni está contenta ni es transexual. Es una cubana que habla con una argentina que cuando dice "qué amor..." me agrada. Simpatizo con los qué amor de Susana. Antes, los martes eran los días de la tele, ahora no. No es un problema mío, es un problema de CQC. Pergolini y sus muchachos perdieron la brújula, es mi modesta opinión. Les deseo lo mejor, pero para mí ya no es bueno eso que hacen. No me resulta gracioso que quieran hablar con Chiche ni que carguen a De la Rúa, porque han perdido la sorna y se han vuelto mimosos, y ya están grandes para los mimos del poder. Tienen la desgracia de haber caído simpáticos a los personajes de la telenovela nacional, y parece que eso los pone felices. Hago zapping, y me pierdo. El Gordo está el miércoles. Con solo ver esa cara que mueve las orejas, arquea las cejas y resopla asustado, salvé la noche. A veces cuando los de *Cha Cha Cha* no consiguen armar la escena, me distraigo; otras, me gusta que dejen todo sin terminar. Me interesa la economía. Veo el programa de Walter Graziano, también los miércoles. Lo critican de vedettismo,



puede ser que guste de sí mismo y de hacerse notar —crítica que siempre ha sido zonza y pacata—, pero llaman la atención y concitan interés sus desventuras y ataques al gremio de los economistas, amén de las críticas al optimismo oficial de parte de alguien que pertenece al ambiente, el ambiente más importante del momento, el de los consultores económicos. Son los únicos que hablan de política, los políticos hablan de robos y crímenes.

No pude ver la mordida de Tyson, pero vi el combate de Cavallo y Corach. Ganó Corach, y diría que cómodo. Esperaba otra cosa, un mandoble de Cavallo, y me quedé con su desconcierto cuando le recordaron su nombramiento por parte de Viola; también lo mareó que Corach le recordara que habían sido buenos compinches durante años, y se mareó con los contratos dobles y triples de las concesiones de los depósitos de aduana. El contrato que Alfonsín hizo con Yabrán no parecía leonino, es el mismo que enarboló Cavallo para acusar a un gobierno del que formó parte, el de Menem, que convirtió el contrato en una bomba de tiempo al Estado con el agregado de una cláusula de la que Cavallo no pudo aducir desconocimiento. El ex ministro empezó a gritar Yabrán varias veces, pero parecía Plácido Domingo cantando boleros, le sobraba la voz y mataba la canción.

Pero además de ver televisión, también escucho radio. Hay algo que me perturba en los periodistas radiales. Por un lado hay que reconocer que los periodistas no son ni analistas políticos ni meros locutores o informantes de noticias. Entrevistan, son entrevistadores implicados en el cuestionario. No opinan sobre la base de una posición política sino de una postura moral. Por eso el tono más habitual es el del reproche, me refiero a los que más se escuchan como Nelson Castro, Magdalena y Biasatti. Un reproche que es un reto, no un desafío, sino una amonestación que siempre se hace con el dedo. No pueden zafar de ese tono de directora de primaria mandando al rincón a los corruptos. Creo que cumplen con un rol, y ese rol es necesario en nuestra sociedad en la que hay un vacío de oposición política y de jueces independientes.

Hablando de oposición, un breve comentario político: frepasistas y radicales se disputan el privilegio de la oposición, no del poder, por eso no cuentan. Mientras tanto, Duhalde, nuestro próximo presidente, paga cien pesos a cada chofer de la caravana de taxis para que lleven y traigan a los votantes que ungen en las internas a Chiche. Sus veinte mil

manzaneras y sus quinientos mil asistidos están modernamente computarizados, se sabrá quiénes fueron y quiénes no al cuarto oscuro. La leche y el arroz del lunes también sabrán a dónde llegar. Mientras tanto Alfonsín abre sus brazos triunfales ante el vacío de la cancha de Platense y Fernández Mejjide todavía no sabe por dónde empezar. Además de ver televisión y escuchar radio, también leo los diarios. A aquel que quiera tener información elaborada sobre lo que pasa en el país y en el mundo, no le queda más remedio que leer los diarios. En la tele se pasan emoticias, nombre con el que designo a las noticias que provocan nuestra compasión. ¡Qué sería de la compasión sin la tele!, perdón, quise decir lo inverso: qué sería de la tele sin la compasión. En la radio, ídem, con el agregado de que también hablan los radioescuchas, y escuchamos a los oyentes de Villa Urquiza, Villa Ortúzar, Villa Ballester y General Pacheco. Cada doña Rosa y cada don Pirulo se comunica con la radio para manifestarle su amor a su ídolo. Los de Villa Ortúzar aman a Badía, los de Villa Lynch aman a Mateyko, los de Barrio Norte aman a Magdalena, los de Belgrano a Nelson Castro, los de Flores a Biasatti, los de Palermo a Eliashev, los de Berazategui a Teté Coustarot, los de Liniers a Fernando Bravo, nadie lo ama a Neustadt.

Pero en los diarios no hay amor. El diario que más se parece a la televisión es *Clarín*, por eso es el que menos vale la pena leer, pero es el que más se vende. La gente, por lo general, no quiere averiguar cómo son los mil rostros de esta modernidad, le basta con enterarse de algunas mayúsculas nacionales y mundiales. Los argentinos somos muy emotivos; los grandes titulares, las glorias deportivas y las historietas candorosas son la emoción del diario, por eso se vende *Clarín*. Pero si queremos saber las razones por las que la desocupación en la Argentina no bajará sustancialmente en los próximos años, por qué la informatización mejoró la productividad en los EE.UU., por qué la flexibilización laboral es un arma de doble filo, por qué el gasto social es más un asunto federal que nacional, por qué los datos que dan las consultoras económicas son discutibles; si queremos tener un panorama de la concentración del crecimiento en la Argentina, de su perfil (hermosa palabra) exportador, de los compromisos regionales que amordazan al país, de las posibilidades de reasignar los gastos de cuenta corriente para canalizar recursos, saber el porcentaje en que las mafias mundiales participan del producto bruto mundial (5%), informarse por qué el señor Born quiere salir de la convertibilidad al ver que sus vacas valen menos lapiceras que antes —el problema de los precios relativos—, si queremos enterarnos de por qué Bryce Etchenique, el buen novelista peruano, se le da por citar a David Rockefeller y su apología del tercer sector, si queremos leer noticias, seguir las polémicas entre economistas y políticos de nuestro país y el mundo, si queremos procesar los datos de la realidad que siempre son problemáticos pero instructivos aunque no tan emotivos, a leer los diarios. Pero nos alcanza con la tele (de canales abiertos) y la radio para mantener la sociabilidad vecinal, el rumor, el corrillo y el chisme de nuestra aldea. Gracias a la tele y la radio tenemos de qué hablar con nuestros semejantes, es el puente sin el cual bogaríamos en el autismo, o en la poesía.

Volvamos, entonces, amigos, a la tele.

La volví a ver a la hija de Fidel, esta vez en el programa de Quiroga, *El refugio*; creo que entendí algo más acerca de sus propósitos. Con Susana —dadas las características del programa— hablaba de papá, con Quiroga, del dictador Castro. Hace una campaña anticastrista, concentra sus dardos en el espectro negativo. Todo va mal en Cuba, dice, y por culpa del régimen dictatorial de Fidel. Se sorprende de que quienes estamos en contra de las dictaduras y del

fascismo seamos complacientes con esta dictadura. Hablo en plural porque me incluyo, porque admito mi tolerancia, y hasta mi simpatía por los cubanos de la Isla, porque creo que los males de Cuba, que los tiene, y los de los países de Centroamérica no nacen de un pecado original sino de una relación de fuerzas y un compacto de alianzas. El imperialismo norteamericano en América Latina no es un mito, fue una realidad activa. Las realidades de Arbenz, Bosch, para liberar a sus pueblos; las de Somoza, Batista, para oprimirlos, y las de todos los saltimbanquis que, desde Stroessner a Pinochet, cuidaron con asesinatos las bananas imperiales en nombre de la libertad; el sabotaje criminal que se infligió a todos los intentos de una democracia social que durante décadas trataron de promover intelectuales, religiosos, militantes y líderes democráticos, todos los ensayos de progreso social y recorte de privilegios que fueron diezmados con la bendición del Congreso y del Pentágono norteamericanos, ya sea con asesinatos, golpes de Estado o con invasiones, todo esto no es un cuento del Kremlin. Por eso entendemos que la revolución cubana que derrocó a Batista debió sobrevivir amparándose en el Oso Ruso, porque los yanquis jamás hubieran aceptado ni la más mínima democracia avanzada, ni siquiera un aumento de regalías a las grandes compañías. Hay que recordar que el imperialismo no era limitado. Es de mala fe ignorar la situación servil en la que vivieron los pueblos latinoamericanos durante décadas. Pero la hija de Fidel es una mujer inteligente, si tiene mala fe me despistó, no se la vi, creo que no es una fanática llena de anillos en los dedos y colgantes comprados en el aeropuerto de Miami. Es un elegante gusanito de seda, casi una mariposa. Pero ya que estamos en tema, también pienso que en el año del Che se da rienda suelta a un guevarismo de salón que endulza con historias de coliflor los oídos de algunos jóvenes. Y digo jóvenes por las cátedras itinerantes que invocan en distintas aulas su nombre y los tienen por audiencia principal. Los académicos son veteranos que pasean lo que llaman sus utopías y presentan al Che como un gran pensador, un inmenso hombre, un héroe immaculado, y no como lo que fue, un político problemático cuya actualidad debería ser la de debatir la justeza de su voluntad política en el mundo de hoy. Si en vez de discutir la validez de la lucha armada como medio de cambio social, si en vez de reflexionar sobre los efectos del foquismo en la

vida de otras juventudes aún recordadas, si en vez de establecer un debate político sobre los problemas de hoy y las posibilidades de su comprensión y transformación, desde, a partir, a través, o lejos del Comandante, si en vez de esto, circulamos con nuestra cátedra itinerante por las aulas del país, narrando romanticismos de viejo verde, cosechando admiraciones y vendiendo las reliquias de nuestra atesorada juventud, ruin negocio hacemos. Cuando el fusil se ha acallado y se descartó por imposición histórica la resistencia armada y letal, las actuales necesidades y la voluntad del cambio y la lucha colectiva contra la pobreza y la opresión, deben rumbar por senderos inéditos. De los cuales los rememorantes ni sospechan el contorno ni se inquietan por su urgencia, son intelectuales perezosos, idealistas dispépsicos, nunca terminan de digerir sus sueños.

Paso a otro tema. Murió Najdorf. No me perdía ni una de sus notas, de las que no entendía nada. No sé leer ajedrez, apenas lo sé jugar. Pero las pocas líneas en lengua normal con las que rellenaba sus crucigramas de posiciones me hicieron conocer lo maravilloso que puede ser el humor judío. Parecía un sabio, porque conocía el peor de los dolores y manifestaba el gran humor de vivir.

Un día me lo cruzo por Corrientes y Canning. Fue hace algunos años. En esa época yo estaba dedicado a investigar las huellas de otro polaco que también vivió en la Argentina, y que llegó a nuestras tierras en el mismo barco que Najdorf en el año 39: Witoldo Gombrowicz. Cuando me lo cruzo, me quedo parado y lo veo alejarse. Estoy por seguir mi camino y vuelvo decidido a encararlo. Quién mejor que Najdorf para conversar y penetrar el mundo de aquella época. La palabra Maestro me salió sin la más mínima duda, y cuando se detuvo le dije que me gustaría hablar con él sobre el tiempo de su arribo y de mi interés por la obra del otro polaco. Me dio su tarjeta de agente de seguros, y cuando le quise anotar mi nombre y el motivo de mi futura llamada, me dijo: "no hace falta, tengo buena memoria". Y se fue. No lo pude creer, *tengo buena memoria*, me dijo el Homero del ajedrez, este coloso de un trillón de bytes de generosidad y de diez trillones de bytes de almacenamiento de datos. Recuerdo que no pude dejar de reírme.

Se fue Najdorf, un sabio que, como todo sabio, tenía algo de payaso. ■

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

Oferta lanzamiento:

Pack de dos videos de Robert Bresson: \$ 33.-

Un condenado a muerte se escapa y *El dinero*

Pack de tres videos de Vittorio De Sica: \$ 45.-

Umberto D, *Lustrabotas* y *Milagro en Milán*

Pack de cinco videos de Andrei Tarkovski: \$ 70.-

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

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

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

Rojo y negro

¿Puede un film contar la historia de los intelectuales? A esa pregunta trata de responder esta nota, al margen de que el filósofo Bernard-Henri Lévy ya hizo una película (Las aventuras de la libertad, 1990) con ese propósito. Se trata de un extenso documental realizado para la televisión francesa, dividido en cuatro partes, que fue exhibido durante el mes de mayo por el canal Infinito (y recomendado en la sección "Cine en TV" en el N^o 62), por lo cual ya contamos con los lectores para participar de la polémica.

por Silvia Schwarzböck

Paralelamente a la realización de *Las aventuras de la libertad*, Lévy publica un libro con el mismo título (traducido por Anagrama), donde —como no podía ser de otra manera— afirma que todo lo que hace importante a un intelectual no se puede filmar. Con esto deja en claro que su objetivo fue hacer una película simple y un libro complejo. Para la simplicidad de la película contó con la ayuda de Alain Ferrari, que se limitó a editar el material seleccionado por Lévy. El didactismo general —reflejado también en la voz en off de tono profesoral— induce a asociaciones tan mecánicas y elementales como aquellas que Lévy critica del montaje de atracciones de Eisenstein o de los films provietnamitas de Joris Ivens. Su discurso monocorde solo se interrumpe para dejar hablar a los entrevistados que, sean los compañeros de ruta de los protagonistas de esta historia o simplemente sus contemporáneos, aparecen como contrapunto de la actitud revisionista del film: son los que introducen el punto de vista de la experiencia vivida (aunque entonces solo hayan sido actores secundarios) y la legitimidad del *haber estado ahí*. Para la complejidad del libro reprodujo completos esos testimonios en forma de reportajes e intercaló textos propios que hacían las veces de ensayos breves sobre temas y autores puntuales (con los que contrarresta la forma ortodoxa en que la palabra y las imágenes se comentan mutuamente en el film). Por lo tanto, Lévy estaba invitando a un espectador/lector a que estableciera una relación interactiva entre el libro y el soporte del cual se había desprendido (el documental), pero pidiéndole antes que no se lo juzgue por lo puesto en imágenes, sino por lo que se había resistido a ellas.

Ahora bien, ¿qué tiene de especial la historia de los intelectuales franceses (Lévy no se ocupa más que de ellos, aunque el subtítulo de su libro no lo aclare) que le impide ser narrada por un documental? Desde ya, el problema no es que sean franceses, sino intelectuales. Se trata de una

dificultad narrativa que pertenece al tema mismo y que se hace evidente sobre todo en una segunda visión del trabajo de Lévy, cuando ya superamos la etapa de la indignación ideológica que, por otra parte, se mezcla permanentemente con cierta fascinación por volver a ver aquella cara del siglo XX que miró a los intelectuales y que fue mirada por ellos. Lévy define al intelectual como una figura que no puede surgir sino a fines del siglo pasado con el caso Dreyfus. El acontecimiento, además, ha quedado registrado en los anales de la lengua francesa: para celebrar el compromiso de artistas y escritores con una causa que consideraban justa —y que no pertenecía a los intereses de su disciplina— la palabra misma perdió el sentido despectivo con que se la usaba como adjetivo —para designar el carácter esotérico de los productos del pensamiento— y se volvió un sustantivo. Voltaire o Hugo no habían sido intelectuales, aunque actuaron *avant la lettre* como tales denunciando al Segundo Imperio y a "Napoleón el pequeño". Ellos eran casos aislados. Para haber sido llamados intelectuales les habría hecho falta que una multitud de sus pares hubiera compartido su actitud, que las condiciones históricas hubieran presentado un contexto social y político más laicista (aun dentro de la Universidad misma), que hubieran dispuesto de los grandes diarios en igual medida que en el siglo XX y que hubieran logrado romper el pacto de silencio académico de sus adversarios (es decir, que los hubieran movido a actuar como ellos, solo que defendiendo públicamente la causa contraria). Y, por sobre todo, que hubieran aparecido ante la opinión pública como los intermediarios entre dos espacios eternamente irreconciliados: el de los ideales del Bien, la Verdad y la Justicia, por un lado, y el entorno de la ciudad indiferente a ellos, por el otro. Un intelectual, entonces, puede ser escritor, artista, filósofo o provenir de las ciencias sociales, pero lo que lo hace dueño del plus de la intelectualidad es el hecho de que interrumpe su rutina específica de pensar, escribir, o concebir y producir una obra, para militar a

favor del Bien. Y aquí es donde aparece el abismo infranqueable entre lo que se puede mostrar y lo que no: lo visible (mejor dicho, lo que hace visible el documental de Lévy) es la capacidad de engeguement de los intelectuales (lo que tienen en común con cualquier persona), no su lucidez (lo que los diferencia del resto). Pero, para atribuir responsabilidades, primero habría que saber si se puede mostrar más (u otra cosa) que lo que muestra *Las aventuras de la libertad*. Desde ya, no cabe ninguna duda de que se podría hacer un documental ideológicamente opuesto al de Lévy, es decir, una apología de la idea de revolución y hasta de los programas revolucionarios que se llevaron efectivamente a la práctica en el siglo XX. Otro problema es si se podrían utilizar otros recursos que aquellos de los que dispone Lévy sin salirse del terreno de la narratividad lineal. Es obvio que siempre se puede optar por la experimentación y prescindir de todas las reglas de las que depende la discursividad de un documental informativo, pero estamos hablando de televisión, que (como sostuvo Godard) es cultura, pero no arte (como sí puede serlo el cine). Y también es otra la cuestión, diferente de la que tratamos de plantear aquí, de si ese trabajo virtual apologetico podría tener la excelencia de la que carece el de Lévy.

Una vez despejada la eterna objeción de que un trabajo ya terminado siempre podría haberse hecho de otra manera (y mejor), nos queda la pregunta desnuda acerca de qué puede mostrar un documental que se propone contar la historia de los intelectuales franceses.

Después de que *Las aventuras de la libertad* presenta la categoría de intelectual en la introducción del primer episodio ("Las grandes esperanzas"), queda claro que, si su escenario es el siglo XX, la militancia a favor del bien se va a tener que dar en los sentidos opuestos de derecha e izquierda y entre los polos extremos de fascismo y comunismo en todas sus variantes, pero —como ya se sabe, pero a veces se olvida— la identidad de los resultados no siempre se corresponde con intenciones idénticas, por lo cual un ideal de restauración de un orden arcaico (como el del nazismo) no se puede juzgar de la misma manera que un ideal de emancipación humana (como el del comunismo), aunque ambos tengan sus respectivos campos de concentración. Pero para el revisionismo consecuencialista de Lévy lo menos importante de la dicotomía son sus diferencias inconciliables en los principios. Si él se centra exclusivamente en el siglo XX es porque solo le interesan las consecuencias de la acción, no sus móviles internos (para imputarle a alguien la responsabilidad de un incendio, por ejemplo, a un consecuencialista no le importa si el que lo provocó tuvo o no la intención de hacerlo, sino el alcance del siniestro y la cantidad de víctimas que fueron su resultado). Es decir, descuenta la génesis del acto (en este caso, la historia como genealogía de la opresión), para así poder juzgarlo abstractamente por sus resultados (las consecuencias nefastas de los programas totales para cambiar la realidad).

Y esta desconexión entre la génesis y las consecuencias de los actos (que juega en contra de la posibilidad de una verdadera reconstrucción de la figura del intelectual y del siglo de los intelectuales) es lo que determina toda la lógica del documental y lo que revela la imposibilidad de mostrar otra cosa que un juego arbitrario entre la perspectiva macrocósmica de los acontecimientos históricos (el material de archivo con el que se recrean los contextos en los que fue decidida la participación pública de los

intelectuales) y la perspectiva microcósmica de las decisiones individuales, para la cual parece no haber otra forma de representación que una foto o una filmación de alguna instancia de su resultado.

Generalmente se trata de las imágenes de la visita de un intelectual a la respectiva tierra prometida, a la que Lévy le da el status de aventura, y que se convierte indefectiblemente en un diario de viaje publicado a su vuelta como una buena nueva. Hay algo de banal en pensar al intelectual como un viajero, aunque también haya algo de cierto en la idea de que cuando los pensadores o los artistas se comprometen políticamente es para poder contarlos y, en la mayoría de los casos, ese y no otro ha sido su modo de hacer política. En todo caso, el entusiasmo de los "penitentes rojos" —así los llama Lévy, porque no podían morir sin visitar la meca soviética al menos una vez en la vida— no provenía tanto de lo que en realidad veían en su viaje mítico (lo que se deja ver es que hacían un recorrido eminentemente turístico por los lugares sagrados de la Revolución), sino de lo que habían *esperado* para verlo. Y esa *espera* que caracterizaba a los intelectuales de aquella época (y que de alguna manera se mantuvo hasta la década del 70) es lo que no puede registrar ningún documental. Porque el mismo Lévy afirma desde el texto que el deseo de aniquilar una realidad agotada y crear otra nueva es lo que define al ideal revolucionario y que por esa razón también el nazismo apareció frente a ciertos intelectuales franceses (Drieu La Rochelle, Brasillach, Céline) como una revolución e hizo que adhirieran a él como si se tratara de un nuevo programa de socialismo nacional que contrastaba con la venalidad republicana de la vieja Francia. El desajuste mismo entre lo que se ve y lo que se debería mostrar pero no se puede —y ahora lo estamos juzgando de acuerdo a lo que prescribe su propia teorización— hace que Lévy se pregunte una y otra vez cómo es que hacían los intelectuales para no ver el horror detrás de la fachada del nuevo orden. Y las imágenes mismas nos devuelven la respuesta: vemos a los intelectuales de uno y otro signo departiendo con los funcionarios en las fiestas con las que los agasajan y en los recorridos turísticos de rigor sin que se filtre ningún elemento ajeno a la belleza kitsch —pomposa y planificada con mal gusto— que caracteriza por igual a los films de propaganda y a los souvenirs de viaje (las fotos junto a los monumentos de los nuevos próceres o las filmaciones en los palacios tomados para la causa, vistos en su estricta materialidad, no difieren mucho de los arquetípicos recuerdos de la luna de miel o de los viajes de egresados). De hecho, cuando Lévy repite —en pleno curso de la Perestroika— el recorrido por los lugares que transitó en su momento André Gide (los que quedaron registrados en su libro *Regreso de la URSS*) confiesa a cada paso que él no ve qué es lo que vio el escritor en su viaje mítico e interpela demagógica e inútilmente al espectador, desafiándolo a que pueda ver otra cosa que lo que él le muestra. Del mismo modo que las fotos de Gide o la filmación de los paseos de Lévy imitando con ironía el itinerario de Gide (aunque lo haga sin dejar de lado las propias contradicciones del escritor, como cuando este confiesa en su diario que estaba tan entusiasmado con lo que veía que quería llevarse souvenirs para sus amigos, pero que no lo hizo porque "todo era horrible"), las imágenes de Romain Rolland en su cama pueden decir muy poco de su adhesión cada vez más ferviente al ideal de juventud y virilidad que representaban para él los hombres nuevos de la Unión Soviética, salvo que recurramos a una interpretación

irónica y forzada del sentido del montaje paralelo entre la filmación casera de su letargo y el material kitsch extraído de aquellos films de propaganda, y lleguemos a la conclusión de que se trataba de un delirio senil.

Es sintomático que Lévy apele como último recurso a congelar la imagen gris de un gulag —que aparece de manera parcialmente encubierta en un corto de propaganda que pondera las virtudes de la reeducación— para sobreimprimirle en colores un cuadro informativo, con la fecha en que se crearon los primeros (en 1918) y el crecimiento exponencial de su número hasta 1923 (65 campos), como dejando en claro que los males estalinistas estaban ya presentes desde los inicios de la revolución. Con el mismo sentido, va a hacer que la cámara recorra el alambrado del que fuera un campo de concentración nazi (el de Dachau), visitado y celebrado por Drieu La Rochelle. En una actitud de fascista perfecto, Drieu había hecho de su impresión momentánea un lugar común de la doctrina y un juicio para la historia: “La visita al campo ha sido sorprendente. No creo que me hayan ocultado gran cosa. La nota dominante es el admirable confort y la franca severidad [...] Es de deplorar, por desgracia, la resistencia pertinaz y determinante de ciertos elementos”. Lévy vuelve a interpelar al espectador, preguntándole qué puede haber visto el escritor que lo haya deslumbrado tanto, mientras le muestra un edificio que en la actualidad mantiene una apariencia sórdida, pero no muy distinta de la de una fábrica abandonada. No obstante, cuando repite los juicios de Drieu sobre la “belleza abrumadora” del nazismo, “digna de una tragedia antigua”, muestra las imágenes deslumbrantemente kitsch de los documentales de Leni Riefenstahl (*El triunfo de la voluntad* y *Olimpia*), donde el monumentalismo y la estetización con intenciones arcaizantes sí remiten a las ceremonias paganas y a las fiestas bárbaras que querían ver los nazis. Este es uno de los pocos casos en que las imágenes logran decir algo que trasciende al texto.

El hecho de que *Las aventuras de la libertad* date de 1990 nos impone a nosotros, espectadores de 1997, un doble ejercicio de distanciamiento crítico: primero, para recordar que su revisionismo consecuencialista del ideal revolucionario aparece en relación directa con el derrumbamiento del comunismo real (el muro de Berlín

cayó en 1989); segundo, para no aplicarle al documental ese mismo criterio apresurado del que él adolece y descalificarlo inmediatamente *en bloque* porque las opciones poscomunistas se dividieron entre el fundamentalismo capitalista y el fundamentalismo islámico —con el tercero incluido de la guerra entre etnias— y no fueron en ningún caso mejores que lo que venían a reemplazar. El documental, en todo caso, termina defendiendo la lucha micropolítica, los derechos humanos y la tradición democrática: Lévy es un burgués con buena conciencia que quiere hacer tabula rasa de su pasado maoísta, no un apologeta del pragmatismo político a ultranza. Desde ya, su elogio de la moderación parece menos resignado de lo que debiera ser (habla como alguien que directamente *celebra* el fracaso de las revoluciones), pero para acusarlo de reaccionario antes hay que tener en cuenta que lo es por no poner al ideal revolucionario que critica con tanto fervor dentro de ese mismo proyecto de mundo ilustrado con el que quiere quedarse a toda costa. Lévy prefiere decir que el sueño revolucionario (sea el del comunismo o el del nazismo) es *per se* un sueño bárbaro antes que comprender su fracaso como resultado de una razón planificadora y expansiva, incapaz de ponerse límites, que así como se propuso construir un mundo laico donde ya no existieran poderes suprahumanos a los que temer —el espacio ideal para la libertad a la que él invita a aventurarse—, también quiso eliminar todas las diferencias (no solo las desigualdades materiales) y crear un hombre nuevo sin escatimar en campos de concentración. Lo que descalifica al documental de Lévy —y lo condena, entre otras cosas, a ser condenado ideológicamente desde cualquier izquierda— no es tanto su discurso de mala fe, sino aquello de lo que Emir Kusturica acusó a su autor cuando este se dedicó a criticar públicamente a *Underground* de proserbia: el “safari intelectual”, con el que sustituye a la reflexión filosófica. Este tal vez no sea el lugar para decir que las cuestiones que a alguien le llevan casi 500 páginas de escritura (tal es el caso del libro *Las aventuras de la libertad*) no se pueden resumir en los tiempos tiranos de la televisión (salvo cuando se trata de algo que no merece la pena ser leído), pero, aunque lo hagamos, tampoco sirve de coartada para un filósofo que hace tiempo que le ha tomado el gusto al debate frente a las cámaras. ■

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.

Pensamientos, reflexiones,
máximas y juegos de palabras.
No hay que sorprenderse de su
melancolía ni de su pesimismo.
No se reflexiona cuando se es
feliz.

Si la mujer fuera buena, Dios
tendría una.

El único amor fiel es el amor
propio.

Creo que las mujeres fueron
hechas para casarse y los
hombres para ser solteros. Esa
es la causa de todos los males.

Las mujeres viven los diez
mejores años de su vida entre los
treinta y los treinta y un años.

Cada vez que conozco una pareja
me pregunto por qué viven
juntos.

De jóvenes, nos engañan; de
viejas, no quieren ser
engañadas.

Una mujer puede hacer de todo,
puede pensar, hablar, cantar, a
veces callarse.

Como a veces tenía
remordimientos, ella creía que
tenía un corazón.

Mujer, yo te adoro como se adora
a una edición original, con sus
errores.

El hombre más bello es más
bello que la más bella de las
mujeres.

Nunca nos engaña la que
quisiéramos que nos engañara.

Paciencia. Las mujeres siempre
terminan haciéndonos algo que
nos impide sentir estima por
ellas.

Las mujeres parecen estar
especialmente dotadas para las
funciones que cuestan dinero y
no para las que lo proveen.

Primero uno tiene a las mujeres
en los brazos, luego sobre los
brazos y finalmente sobre la
espalda.

Cuando una mujer que me gusta
llama por teléfono, me peino
antes de contestarle.

Lo que hace que las mujeres se
queden es el miedo de que uno se
consuele inmediatamente luego
de su partida.
Ya es un prodigio que un hombre

y una mujer hechos para vivir
juntos puedan vivir juntos.

Mi mujer y yo fuimos felices 25
años. Esa es la edad en que nos
conocimos.

El matrimonio es como el
restaurante: en cuanto a uno le
sirvieron la comida, se pone a
mirar qué hay en el plato del
vecino.

En el lado interior de la puerta
de mi casa hice grabar:
"Salida libre".

No te cases con una mujer que
tiene veinte años menos que
vos, porque se corren dos
riesgos: que se vaya o bien que
se quede.

¿Qué queda de un hombre
infiel? Su nombre, su situación,
su fortuna, tres cosas que
contentan a muchas mujeres.

Vamos, hagamos las paces,
dale, separémonos.

Debería casarme... porque
necesito engañar a alguien.

Tenés un encanto irresistible en
tu ausencia y dejás un recuerdo
que tu retorno borra.

Absténgase de contarle a su
mujer las infamias que le
hicieron las que la precedieron.
No vale la pena darle ideas.

El divorcio, ¡esa es la solución
perdurable por excelencia,
porque de hecho dura toda la
vida! Y convengamos que si el

La lectora cabalga de nuevo

La lectora

Durante el mes de julio se proyectaron en la Sala Lugones siete películas de Sacha Guitry. Entusiasmada por el ciclo, me puse a revisar qué materiales tenía sobre este cineasta. Así fue cómo me topé con esta recopilación de aforismos que me sorprendió y que quise compartir con ustedes para reflotar, además, esta vieja sección. (F. F.)

divorcio se celebrara en la
iglesia, con música, coros, velas
encendidas, sería entonces un
sacramento y sería justo y sería
muy hermoso porque es muy
hermoso recuperar la libertad.
Y pedirle a Dios que bendiga la
ruptura que acaba de
consagrar.

No me gusta que me llamen por
teléfono. Hago interminables
llamadas telefónicas para que,
durante ese tiempo, nadie
pueda llamarme.

De tanto en tanto debo recordar
con quiénes estoy enojado, si no,
podría equivocarme y
saludarlos.

Imite sus defectos para
corregirlos.
¿Bebe demasiado alcohol?
Hágase el borracho y tomará
menos.
¿Es quisquilloso?
Moléstese sin ninguna razón y
se reirá de sí mismo.
¿Es colérico?
Simule la cólera y verá cuán
tonta es.

Hay gente que aumenta tu
soledad cuando viene a
interrumpirla.
Lejos de compartirla, como ellos
suponen, la duplican e incluso
la corrompen mezclándola con
la de ellos.

Esa diversidad a veces tan
monótona de la vida.

Escuelas: establecimientos en
los que se enseña a los niños a
convertirse en los profesores.

Cuando su moral se encuentre
baja, levántele la moral a
alguien menos feliz que usted.
Descubrirá argumentos que
jamás se le habrían ocurrido
para usted y de los cuales
sacará gran provecho.

Es muy indiscreto mirar a
alguien que duerme, porque es
como leer una carta que no está
dirigida a uno.

Si un día lo tratan de
advenedizo, tenga por seguro
que ya llegó.

Quien no tolera una broma
tampoco soporta la reflexión.

Lo que probablemente falsea
todo en la vida es que uno está
convencido de que dice la
verdad porque dice lo que
piensa.

He aquí un hombre que apenas
me conoce y sin embargo me
detesta como si fuéramos
parientes.

Soy libre de tener una opinión
—lo que es muy bueno— pero
también me gustaría tener la
libertad de no tener ninguna.

Decimos que el futuro nos
pertenece, pero es falso.
Solo el pasado es
verdaderamente nuestro.
No hay presente porque cada
instante que pasa cae en el
pasado.
El pasado se alimenta de
minutos presentes y de esa
manera nos absorbe.
Por lo tanto, no se le puede

decir a un niño:
—Soñá con tu porvenir.
Hay que decirle:
—Prepará tu pasado.

Ella se fue, ¡por fin!
Finalmente estoy solo.
Era mi sueño desde hace
muchos años.
¡Por fin voy a vivir solo!

desde hace treinta años,
recomiendo a mis amigos.

Tengo la pretensión de no gustar
a todo el mundo.

Lo poco que sé lo debo a mi
ignorancia.

Mis enemigos, lo juro, me hacen

—¡Qué lástima que no haya
tenido hijos!
A esa frase, a ese lamento que
me han expresado a menudo,
hoy respondo:
—Entonces habría tres Guitry.
Tuve piedad de mis semejantes.

¿Muerte violenta o no violenta?
No se puede elegir,
porque morir es siempre
violento.

Rompí el testamento que acabo
de escribir.
Hacia felices a tantos que habría
llegado a matarme para evitar
que esperaran demasiado.

Estoy obligado a decir que soy
genial para que los otros repitan
que tengo talento.

Estoy tan cansado que bostezo
durmiendo.

Desde el día que descubrí cuáles
eran las personas a las que
exasperaba, confieso que hice
todo lo posible para
exasperarlos.

Cuando le mostré a Antoine
Bourdelle un busto mío recién
terminado que me parecía
mediocre, él me dijo:
—No sea severo, no sea injusto.
La culpa no es del escultor.

Imagino a un cornudo diciendo:
—Lo que me exaspera es pensar
que ese hombre ahora sabe con
qué me contentaba.

Sobre el sueño.
No me gusta esa especie de
muerte, ese renunciamento a la
vida, ese olvido de las cosas,
porque las cosas, sean como
fueren, siempre me parecieron
dignas de interés y solo
consiento cerrar los ojos cuando
mis pensamientos se embrollan
hasta volver irreales las
concepciones más banales. Le
dejo al cansancio la tarea de
asignarme el instante en que
debo dormir y suelo apagar
antes de apagar la luz.
En cuanto me despierto, me
desperezo y retomo el hilo de
mis proyectos. Me dispongo a
continuar viviendo aun antes de
abrir los ojos.

Y esos minutos son
encantadores, ¿no es cierto? Uno
todavía es un poco esclavo de los
sueños que tuvo y que se
mezclan con la realidad que se
delinea suavemente. Así, uno
reencuentra la página
comenzada, la frase suspendida,
la palabra inacabada. ■



Selección de textos:
Flavia de la Fuente

Y ya me pregunto con quién.
Uno sonríe ante las
distracciones de un matemático
y tiembla ante las de un
cirujano.

Negar a Dios es privarse del
único interés que puede tener la
muerte.

La gente no comprende que el
tiempo no es una cosa que hay
que dejar pasar. ¡Dejar pasar el
tiempo! ¡Ay, el tiempo pasa
demasiado rápido! Al tiempo hay
que retenerlo, hay que impedirle
que pase. Y para eso solo hay un
medio: considerar que todo es
interesante e interesarse por
todo.

Tendrá que llegar el día en que
me decida a leer los libros que,

un gran honor: se ensañan
contra mí como si yo tuviera un
porvenir.
Como nunca tuve hijos, soy un
hijo eterno.

Este hombre está a mi servicio
desde hace veinte años. Todos
los que me rodean admiran su
fidelidad.

Yo no los contradigo, pero me
gustaría que también admiraran
la mía.

Nunca me aman sin odiarme un
poco.
Nunca me odian sin algo de
ternura.

Es posible que en este momento
tenga razón. Pero me pregunto
si me interesa tener razón en
este momento.

Textos extraídos de
Pensées, maximes et anecdotes
de Sacha Guitry,
Librairie Académique Perrin
et Le Cherche Midi Editeur,
París, 1985.

Diario de un rodaje rural

A fines del año pasado, un llamado sorprendió a Flavia y Quintín. Marcos Loayza, a quien habían conocido en el festival de Toulouse de ese año, estaba en Buenos Aires para filmar su segundo largometraje. Cuando el proyecto había avanzado y el rodaje estaba a punto de comenzar, Loayza formuló un pedido insólito: necesitaba un asistente personal, un puesto que no se reconoce oficialmente en el cine argentino. En una decisión un tanto irresponsable, le fue recomendado Santiago García, que poco después se incorporó al equipo de filmación camuflado como operador del video asist, aunque su verdadera función era, como todos sabían, la de ayudante multipropósito y obsecuente full time del cineasta boliviano. El rodaje de la película, que aún está en proceso de posproducción, provocó en nuestro colaborador un efecto sorprendente: se volvió serio, casi solemne y decidió que ya era tiempo de escribir sus memorias en el cine para beneficio de las futuras generaciones. El tono de sus escritos no deja lugar a dudas: el tipo está fascinado con su vida de los últimos meses.

por Santiago García

Cuestión de fe. La primera película de Marcos Loayza se promocionaba con una frase fantástica: "El cine boliviano es *Cuestión de fe*", juego de palabras entre el título del film y las dificultades para hacer cine. En la Argentina el cine serio también es cuestión de fe. Marcos Loayza llegó a la dirección de *Escrito en el agua* a través del ofrecimiento de José Antonio Ciancaglini, quien había visto *Cuestión de fe* en un festival. El productor le dio el libro de una película cuyo título era *El ciervo*. Marcos aceptó el proyecto y modificó el guión hasta convertirlo en *Escrito en el agua*. Los cambios son sustanciales: para empezar no hay ciervos. Ciancaglini vio en Loayza al director de su película y luchó para conseguirlo. Marcos, por su parte, transformó lo que pudo haber sido un encargo en un proyecto personal gracias a la absoluta libertad que tuvo para trabajar. Es notable la valentía de Ciancaglini al contratar a un director boliviano en un país xenófobo. No fueron pocas las muestras de racismo que observamos con vergüenza durante los meses de filmación. En el rodaje, Loayza trabajó con un equipo casi totalmente argentino y sin ningún compatriota. El grupo que se formó fue casi perfecto y se trabajó con mucha tranquilidad. La filmación duró seis semanas: cinco en Chacomús y una en Buenos Aires. Si ustedes creen que hacer una película es difícil, se equivocan: es imposible.

Diccionario de rodaje

Actores: Para elegir a los actores, Marcos Loayza vio en video muchas de las películas argentinas de los últimos diez años. Jorge Marrale, Marcos Woinski y Noemí Frenkel fueron elegidos por Loayza desde el principio. Primero hubo dudas con respecto a Woinski

debido a la edad, de modo que se siguieron buscando actores, aunque Loayza estaba convencido de que él tendría el papel desde el comienzo. Luego de una pelea con otro actor famoso que se fue a los gritos de la película porque no lo dejaban dirigir ni hacer su propio vestuario ni reescribir el guión, Marcos volvió aliviado a su primera opción. Noemí también resultaba muy joven para interpretar a la madre, pero por otro lado respondía un poco a la figura idealizada que tiene de ella el protagonista del film.

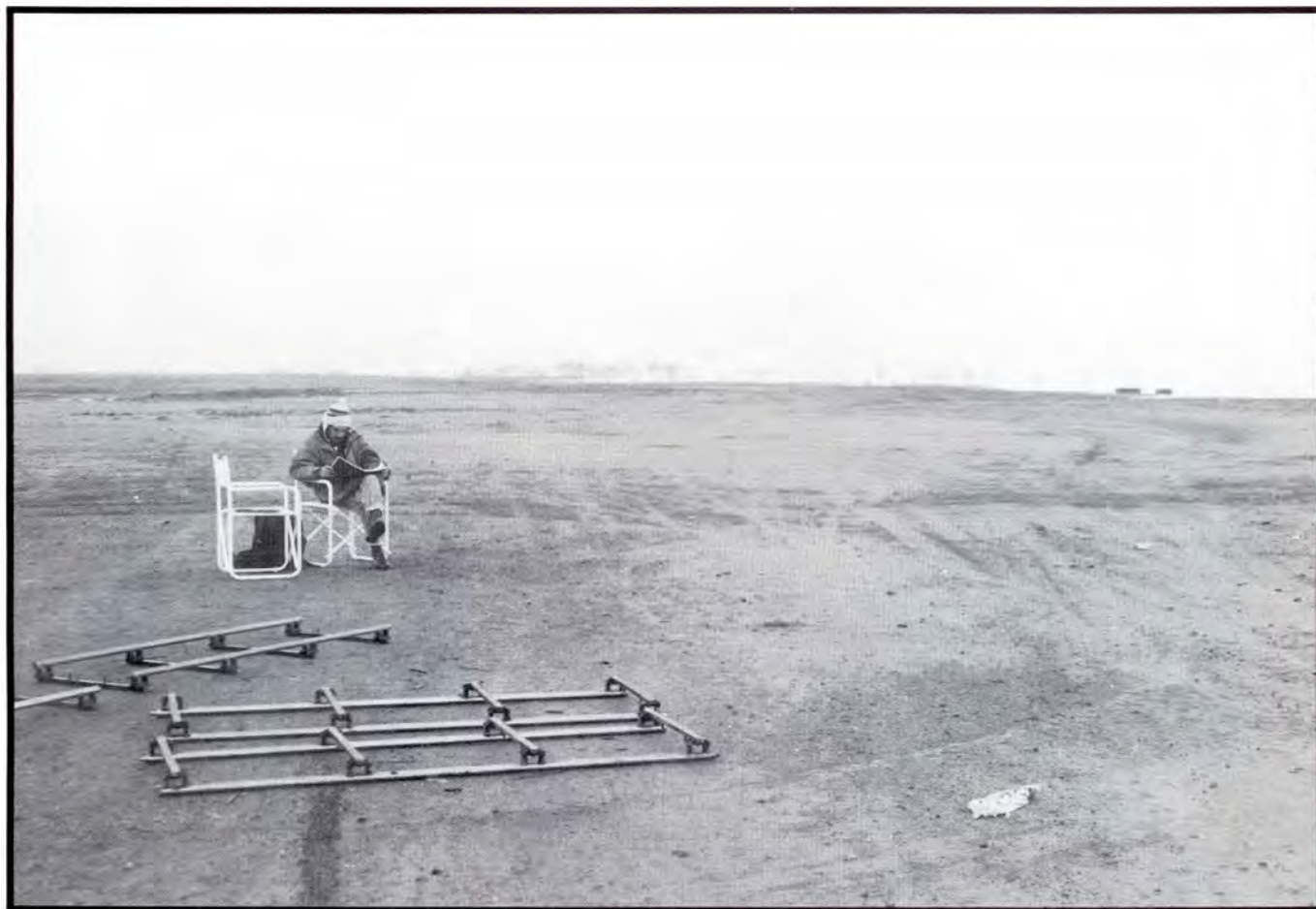
Jorge Marrale es uno de los mejores actores de cine que hay en este país. Basta decir que es contenido y sobrio para diferenciarlo de casi todo lo que abunda en estas pampas. Los chicos se eligieron entre una cantidad asombrosa de postulantes. Mariano Bertolini quedó como Manuel, el protagonista, y Luciana González Costa como su coprotagonista. Eran dos carismas caminando, dieron todo por la película y se convirtieron en el príncipe y la princesa del rodaje. Julieta Novarro (colgada, charlatana de vocación y fanática de los Muppets) interpreta a la hermana de Manuel. Daniel Di Giulio también fue elegido por casting (es mucho más difícil hacer un casting de adultos que de jóvenes) y Francisco Cocuzza y Alejandro Awada por trabajos anteriores.

Exteriores: Yo creía que filmar en interiores era más fácil que hacerlo en exteriores, sobre todo porque de esa forma se podía controlar mejor la situación. Pero ocurre exactamente lo contrario. Los interiores son incómodos, asfixiantes y producen mucha tensión. La elección de Chacomús fue excelente. No se parece a Wilde. La laguna, las arboledas, los caminos, todo era perfecto. No dejaba de maravillarme: cada día el paisaje se presentaba distinto. Una tarde noté que el

cielo se veía idéntico al de una película de John Ford, y entonces recordé cómo él amaba filmar westerns. Cómo elogiaba el rodar en exteriores. Los almuerzos al aire libre con todo el equipo, tirarse en el pasto aunque sea diez minutos, disfrutar del silencio del lugar. Yo, un habitante de la ciudad, comprendí lo que es el campo en un solo rodaje.

Eléctricos: Los eléctricos tienen una función fundamental. Sin ellos se puede hacer una película, pero con ellos se hace diez veces más rápido y todo el equipo puede ocuparse de lo que le corresponde. Encabezados por Federico Fernández (que trabajó en más de cien películas), se encargan de las luces y de todo lo que eso implica. Si el fotógrafo necesita una sombra al fondo, ellos se las ingenian para que aparezca. Son los primeros en ponerse a trabajar y los últimos en irse. Por algún misterio de la física, también son los primeros en ponerse a comer y siempre consiguen que les sirvan mejor que a los demás. El grupo de eléctricos de *Escrito en el agua* tenía una virtud clave: un gran sentido común, lo cual facilitó mucho el rodaje. Por último, cada uno de ellos me enseñó cosas básicas sobre los cables, los adaptadores y demás elementos. Todos me decían: "Te lo digo una vez y basta". A mí no me bastaba, pero como eran varios, terminé aprendiendo la lección.

Equipo de cámara: Este equipo formaba de la siguiente manera. Cámara y fotografía: Billy "chiste alemán" Behnisch; primer asistente de cámara: Carlos "ondina" Ritter; segundo asistente de cámara (y no es un chiste) Segundo "señor" Cerrato. Completando y colándose como video asist, Santiago García, al principio atemorizado y luego integrado con orgullo y pasión al equipo. Bueno, este grupo es el que tiene el trabajo más cinematográfico



Marcos Loayza

de todos: armar la cámara, el trípode, poner los lentes y los filtros, cargar y descargar la película. Es un trabajo que exige una concentración absoluta y el equipo lo hizo realmente muy bien; no se puede abandonar nunca la cámara ni descuidar ninguno de sus accesorios ya que los errores saltan a la vista y hacen perder tiempo y plata. Además, mi amigo Segundo Cerrato me aconsejó y me enseñó cosas de cámara durante todo el rodaje. Ritter también, pero en su estilo serio (falsamente serio). Billy Behnisch fue una de las piezas fundamentales del rodaje; su sensibilidad y su tranquilidad combinaron a la perfección con Loayza.

Arte: Patricia Pernía (nada que ver con el jugador de Boca) era la directora de arte. Su asistente era Silvina Carballo (nada que ver con Celeste) y el utilero era Gastón Mohadeb (nada que ver con nada). Si usted piensa que en la película se corta un árbol verdadero o que la habitación del protagonista existe, se equivoca. La casa del abuelo (demolición de una pared incluida), la empresa, la casa del protagonista y otros lugares cobran vida a partir del trabajo de arte. Surgen algunas complicaciones extras cuando, por ejemplo, se filma dentro de una casa como la del abuelo y hay que correr todos los muebles para hacer una toma y luego volver a poner todo en su lugar para el plano siguiente. Y así todos los días en cada interior. La fachada de la empresa (que por supuesto no existe como tal) y el resto de los decorados requerían un trabajo previo al rodaje y antes de cada día. Cuando se ponía los lentes oscuros, Pernía

tenía un lejano parecido con Kathleen Turner en *El honor de los Prizzi*.

Sonido: El equipo de sonido estaba integrado por el alto Enrique Bellande (que nunca superó muy bien el partido Argentina-Bolivia) y Pablo Farina. Eran los últimos en levantarse durante todo el rodaje y los últimos en colocar sus equipos (es lo que corresponde). Bellande era el sonidista y Farina el microfonista. Juntos eran dinamita. Su momento de gloria era cuando pedían silencio después de cada toma para grabar el sonido ambiente. Todo el equipo detenía su trabajo para ellos.

Tofi: “¿Y por qué te dicen Tofi?” era la pregunta recurrente que le hacíamos al encargado de la foto fija, el making off, el manejo de las imágenes digitales y un largo etcétera. También fue mi compañero de cuarto porque alguien consideró que estábamos igualmente locos. Una estrella del rodaje; una mezcla de poeta, monje y simple demente. Además, es uno de los que está instalado en Digiart (coproductora del film), donde también había todo un equipo de atorantes apoyando el área digital de la película, isla de edición, sonido y sala de grabación. También allí, pero con toda una línea de conducta, estaban las secretarias Marcela y Giovanna.

Cameos: Varios de los extras del film pueden resultar caras conocidas para los que hicieron la película. Ejemplos: José Antonio Ciancaglini, el productor; Lorena Regueiro,

segunda asistente de dirección; cuadros realizados por Marta Parga; Marisol Alonso, asistente de vestuario, y Julián Mato, asistente de producción. También aparecen varios integrantes de bandas de música de Buenos Aires y, como invitados especiales, los miembros del grupo Los Visitantes, que además interpretaron dos temas para la película. Quien escribe esto también hace un curioso —pero no por eso menos fundamental para la historia— cameo; además, los auriculares que se ven en las orejas de uno de Los Visitantes en la escena del colectivo son de mi walkman. Look fast, diría Maltin.

Críticos y periodistas: Lo primero que yo quería averiguar era qué pensaba de los críticos la gente que hacía cine. Muchos se quejaban y opinaban en contra de la crítica, pero coincidían en sus apreciaciones sobre el cine nacional. A diferencia de lo que me habían contado, a todos les gustaba hablar de cine. Claro que varios integrantes del equipo eran estudiantes de cine y muchos eran lectores de *El Amante*, incluyendo a Jorge Marrale y Julieta Novarro. Uno de los días de rodaje recibimos la visita de Flavia y Quintín. Lo primero que hizo él fue cagarme a puteadas delante de todos mis compañeros porque no le había indicado la locación correcta y habían tenido que dar vueltas por un rato largo. Luego empezó a putear contra todas las personas que había conocido en Chascomús delante, obviamente, de nativos de esa ciudad que lo escuchaban sin poder creerlo. Me costó varios días convencer a la gente del equipo y de Chascomús que los



Jorge Marrale y Marcos Loayza fingiendo un ensayo

críticos en el fondo son buenos (en el fondo de la laguna, habrán pensado). Lo cierto es que me sentía como un alumno al que sus padres van a observarlo en la escuela. Todos mis compañeritos se reían y yo estaba más rojo que mi campera.

Bakunin: El perro del abuelo se llama Bakunin y para conseguirlo no hizo falta un casting. La primera noche en Chascomús se nos acercó un perro callejero pero con indudable estilo y antepasados nobles. Le levantaba la patita a cuanto miembro del equipo se le acercaba y nos seguía a todos lados. Inmediatamente quedó contratado, pero al parecer se corrió la voz y no hubo una locación en la que no aparecieran perros y ofrecieran su patita, renguearan o se movieran imitando a Ricardo III para conseguir algún papel aunque fuera secundario.

Carrito: Juan Fernández era el grip. No vi trabajar a muchos, pero por ahora es el mejor que conozco. Armaba la vía en el lugar que le pidieran, pero su mayor mérito era la habilidad para manejar el carro de travelling. *Escrito en el agua* es una película con muchísimos travellings, a tal punto que se la llegó a apodar *Escrito en el carro*. El carro es pesado, no tanto para empujarlo sino más bien para controlar su inercia. Lograr que el movimiento sea exactamente como el director lo desea es una tarea complicada que además varía de plano a plano. Además de la cámara y el carro, viaja también sobre ella el

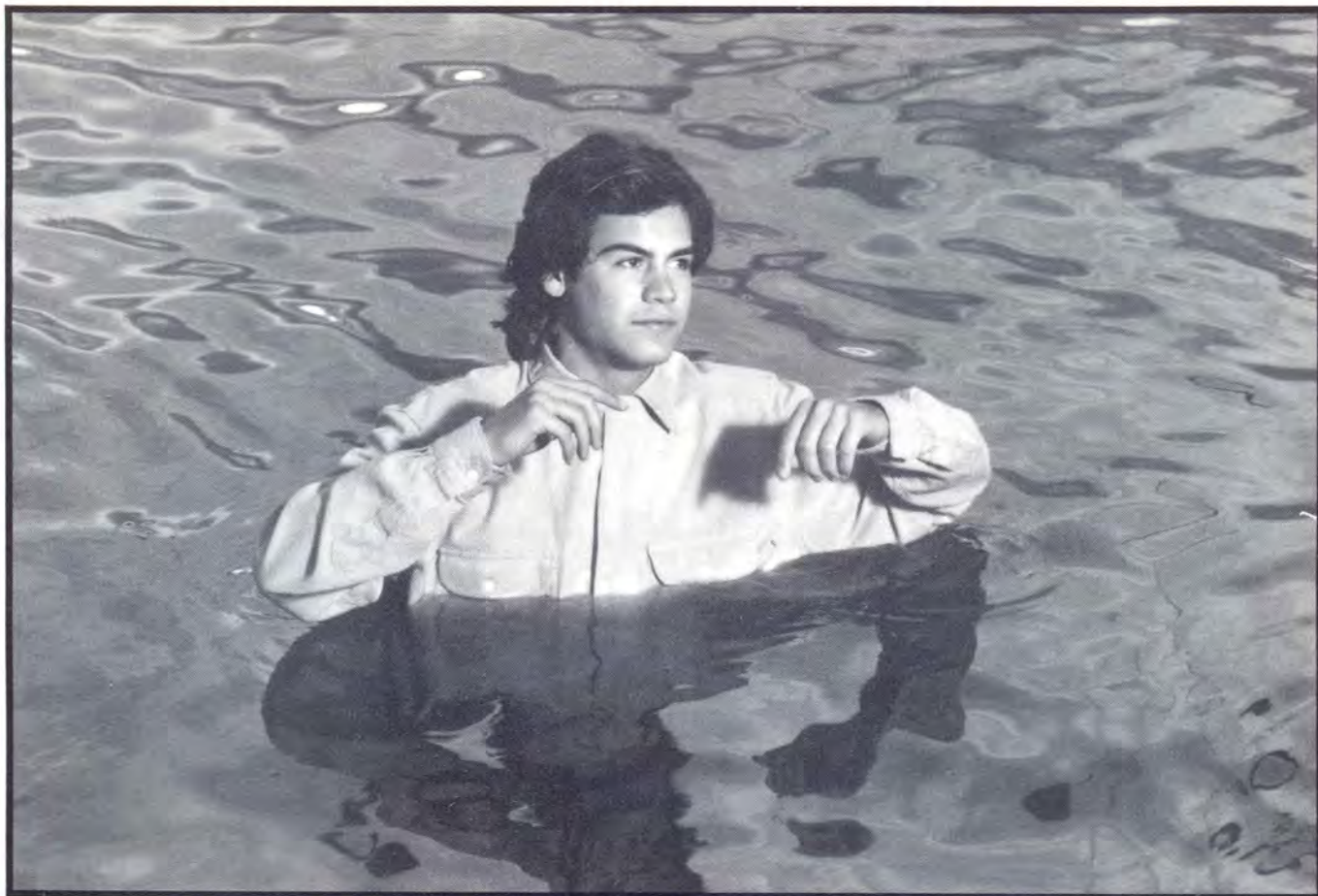
camarógrafo. Y como si eso fuera poco, hay que arrastrar por lo menos un cable que controlaba el propio Juan. También tuvo que arrastrar el carro con una grúa y armar las vías sobre el agua. Su tarea es de esas que no se destacan pero si se equivoca arruina una toma.

Diálogos: En general, a la gente que participa en una película se le pegan los diálogos. Todos repetían las frases del abuelo o de Manuel y las hacían propias. "Me cago en la mar serena" fue un clásico durante toda la filmación y así con infinidad de frases. Por supuesto que también hubo otras ajenas al guión. Yo destacaría dos clásicos del director cuando quería parecer un maestro Jedi: "Soldado cobarde no llega a palacio" y "Camarón que se duerme se lo lleva la corriente". También decía "seamos serios", refiriéndose generalmente a lo contrario. Luego vendría Oscar García con otra frase de antología: "No hay opa sin suerte", que todos adoptaron inmediatamente.

Producción: José Antonio Ciancaglini era el productor y su hijo Leopoldo el director de producción (aunque por el empuje con que colaboraba en todo parecía un meritorio). La jefa de producción era Marta Parga (la señora del pelo color zanahoria, para los vecinos de Chascomús), la asistente de producción era la inigualable Silvana Di Francesco. El equipo se completaba con el dúo dinámico: Nelson y Julián. Viajaban a Buenos Aires más de una vez por semana, corrían de un lado a otro para conseguir las cosas más absurdas y muchas

veces no almorzaron con el resto de la gente para quedarse a cuidar las cosas en la locación. Pero hay más aun: si se necesitaba que alguien se tirara al agua para ayudar al actor a caer de la manera adecuada, ahí estaba Julián con el traje de neoprene; si alguien debía capturar al actor para evitar que se cayera realmente del bote, ahí estaba Nelson. Silvana Di Francesco llamaba por teléfono y tocaba timbres, lo cual parece fácil pero no lo es. ¿Cómo se consiguen los escenarios que se utilizan? ¿Quién pide permiso para filmar en esta cuadra o en tal esquina? Yo podría morirme si tuviera que hablar con tantos desconocidos en un solo día. Ella era la cara de la película; cada vez que llegábamos a un lugar, la saludaban como si fuera una vecina de toda la vida. Porque además de eficiente es buena persona, y entonces le basta con mostrar su sonrisa (o hablar en italiano) y todas las ofertas se vuelven imposibles de rechazar. Silvana venía de trabajar en *Comodines*, donde realizó la misma tarea, aunque es distinto llegar y pedir un frente para limpiarlo que para volarlo. Uno de los chistes repetidos era decir *¡No lo vas a poder creer!* ante cada momento de emoción del rodaje.

Extras: Orson Welles decía que cuando veía una película mala no podía dejar de ver la claqueta. No podía creer ni un plano. Yo pensaba que por el hecho de participar en la realización de un largometraje me ocurriría lo mismo, pero me sorprendí mucho al descubrir que, de todos los elementos de una producción, lo que más comenzaba a



Mariano Bertolini, el protagonista de *Escrito en el agua*

molestarme eran los extras. Veía *Comodines* o *Sostiene Pereira* (por culpa de Silvana, ambas) y me quería matar. Odio a los extras, pensaba, odio la manera antinatural con la que caminan, se mueven o miran la hora. Pero ellos solo hacen lo que se les dice. Luego vi *Poder absoluto* y *El mundo perdido* y las cosas volvieron a su lugar. Ni hablar de las películas clásicas, donde la palabra "extra" ni siquiera se me ocurre. Un extra puede arruinar una escena sin ningún problema.

Problemas: Jorge Marrale dice que el rodaje es como el circo, y tiene razón. Cuando no se enferma el domador, se engripan los monos, o se viene abajo la carpa, o el león se come un perro amaestrado. Si a una persona se le enumeran los posibles inconvenientes que pueden surgir durante un rodaje, creo que jamás se acercaría a uno. En este los hubo, pero dicen que muchos menos y poco graves en comparación con otras filmaciones. No quiero saber cómo fueron los otros. He aquí una pequeña lista: se rompió el elástico de uno de los camiones en mitad del camino a la laguna; unos perros se dedicaban a ahuyentar gaviotas en una escena en la que era la actriz la encargada de espantarlas (las aves, por supuesto, no volvían hasta el día siguiente); cuando la escena de las gaviotas se filmó después de cuatro días, no sirvió y ya nunca se la podrá ver completa; se llamó a los bomberos para hacer un gran charco y, una vez terminado, la luz no era la adecuada; el director de fotografía casi se sacó un ojo al caérsele encima la rama de un árbol; un día alguien se olvidó del director en el hotel; los

actores debían vestirse con ropa de verano cuando hacía varios grados bajo cero; Mariano fue arrojado al agua una infinidad de veces; se rompieron dos mesas y una artesanía en la casa de Buenos Aires (en realidad no se rompió, la rompí yo); se chocaron dos de los vehículos; el día más frío del rodaje Francisco Cocuzza se cayó al agua (en la orilla), etcétera.

Tradicición: Como es habitual en el cine argentino, todo el mundo aplaudió luego de la primera toma. Pero además el director introdujo sus propias costumbres. Después de finalizar la primera toma, brindó con la Pacha Mama, arrojó cerveza sobre la claqueta y bebió; a continuación varios de los integrantes del equipo tomaron un trago luego de ofrecer un poco de cerveza a la tierra. Otra tradición menos inspiradora pero igualmente obligatoria es la de poner un muñeco dentro del cajón cuando se filma una escena con un féretro. Un pequeño Mickey cumplió esa arriesgada función ya que dicen que si el ataúd va vacío, llama a un dueño entre los presentes. Hubo chistes, pero la tradición se cumplió y todos dormimos tranquilos esa noche.

Flat Car: El segundo día de rodaje hizo su primera aparición el Flat Car; la siguiente entrada se produjo en Buenos Aires, cuando se filmó en la localidad de Sarandí y en la extraordinaria ciudad de Wilde (ese fue el día que menos madrugué de todo el rodaje). El flat car es un remolque sobre el cual se pone el auto o, como en este caso, la camioneta para poder filmarla teniendo un mayor control

sobre la imagen. En la plataforma se colocan además luces, las vías del travelling, el video asist y varios integrantes del equipo. El resultado es una carroza de carnaval muy llamativa y simpática que atraviesa los caminos con un equipo de filmación arriba.

Posproducción. Una vez terminado el rodaje, el trabajo no solo no decae sino que se dispersa peligrosamente al dividirse en áreas que corren paralelas. A quienes quedaron en esta etapa de la película se les sumaron los miembros del equipo de montaje: nada menos que el cubano Nelson Rodríguez, montajista de más de ochenta películas, incluida *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea. Trabajar con él es un placer, porque además de tener una personalidad y un talento notables, es fanático de la Coca Cola y de Tower Records, lo que sin duda perjudicó el presupuesto de varios de nosotros. Su asistente es Fabio Palero, que esquivaba esas tentaciones capitalistas y se dedicaba en la primera etapa a manejar el Avid, cosa que Nelson no hacía, invocando los poderes de la moviola. Luego de la edición con el Avid, se pasó a la moviola para verificar que la maldita computadora no engañara al estómago cinematográfico y que cada corte estuviera donde realmente debía estar. El otro que llegó a Buenos Aires fue el músico boliviano Oscar García. Este compatriota y amigo de Loayza tiene un humor muy parecido al del director, para delicia de ellos y pánico absoluto del resto de los mortales. Oscar es un todo un personaje y fue el músico de *Cuestión de fe*, la ópera prima de Marcos



El gurrumin bailando con la bella de Escrito en el agua

Loayza. Estar con él es muy divertido y un tanto vertiginoso. Cuando este diario salga publicado, Oscar García estará grabando junto con los músicos la música de la película; al mismo tiempo, se estará mezclando la banda sonora y los actores estarán doblando algunas escenas. Como si esto fuera poco, se intensificará el trabajo de prensa y difusión del film, se confeccionará el afiche y se enviará la película a distintos festivales. Y se supone que en algún momento el director y el equipo dormirán.

Un día típico de rodaje

Un día en el campo. 6 am, suenan despertadores, se golpean puertas, las personas van bajando al hall-lobby-comedor del hotel Los Vascos. Es de noche, afuera hace frío de verdad (tanto que nadie se preocupa por la citadina sensación térmica). A medida que pasan los días, el desayuno se acorta y muchos especulan con unos pocos minutos extras de sueño. Las caras se van demacrando lentamente, lo que se percibe al ver las fotos de los primeros días de trabajo. Fin del desayuno. Los camiones con los eléctricos salen diez minutos antes que el resto del equipo, que parte en la combi (Marta Parga y su "Chicos a la combi" ya forman parte de la memoria emotiva del grupo) o en los distintos autos. Se llega a la locación, que por lo general es la laguna y sus alrededores. Todavía es de noche y el frío se va metiendo de a poco. Si se instala en la gente, el día se vuelve mucho más duro. El director y el fotógrafo hablan del plano, la posición de la cámara y, casi siempre, de las

vías para el carro. Luego el fotógrafo habla con el jefe de eléctricos, quien comandará las operaciones de instalación de los equipos. Más tarde, llegan los asistentes con la cámara (con orgullo, quiero decir que me consideré parte de este equipo), luego de haberla armado dentro del camión o junto a él. A esto se agrega la instalación del video asist. El director aprovecha ese lapso para hablar con los actores y hacer un último ensayo. El equipo de dirección debe coordinar los tiempos de toda la puesta. Los actores son los últimos en aparecer en el set, ya maquillados y vestidos con la ropa adecuada para la toma. En algún momento llega el catering con el desayuno y cada uno aprovecha su hueco en la cadena de armado para tomar o comer algo caliente.

Cuando todo está listo para la primera toma, ya es de día (a menos que se desee filmar un amanecer, y entonces toda esta secuencia de acontecimientos empieza antes). Los últimos en instalarse son los de sonido, que además suelen colocarles los micrófonos a los actores, tarea en la cual no deben pisar el área de vestuario. Se hace un primer ensayo con los actores, previamente se prueban los movimientos de cámara con algunos de los miembros del equipo para ver las distancias y otros detalles. Luego de este primer ensayo puede ocurrir que haya que empezar a retocar todo, desde una luz hasta el maquillaje, pasando por el carro, alguna palabra del diálogo, la actuación, algo que brilla o aquel pescador que acaba de aparecer en el fondo del cuadro. Cuando se trata de exteriores, puede empezar a llover o a levantarse un viento que no permite filmar. Luego de varias idas y

venidas, se arma la toma y se prepara para filmar. Para mostrar lo largo y tedioso que puede ser todo esto, basta con decir que ningún curioso que visita la filmación aguanta más de un plano.

El cámara está subido al carro (en este caso también era el director de fotografía). El primer asistente de cámara se encarga de acompañar el carro para ajustar el foco que previamente ha medido. Además de armar las vías, el grip se ocupa de mover el carro, cuya velocidad varía de un plano a otro y a su vez dentro de cada uno. El segundo de cámara ayuda con los cables, prepara el chasis con la nueva película y está siempre atento para buscar filtros u otros accesorios. El sonidista graba los diálogos y cuando termina la escena pide un minuto de silencio para grabar el sonido ambiente. Si alguien le toca la solapa a un actor, la vestuarista (Magali Izaguirre) o su asistente (la incomparable Marisol Alonso) salen de la nada para ver cuál es el problema. Cuando el director considera que la toma está terminada, se pide una más por razones de seguridad, por si algún imprevisto no advertido en el momento (como problemas en la película) afectó la toma aprobada. "Está hecha", dice el director, y si no hay un contraplano y no se vuelve a utilizar la locación, todos se disponen a desarmar los equipos y pasan a la escena siguiente. Lo más importante durante el armado y desarmado de cada escena es que cada uno se ubique en su lugar y respete su orden dentro del equipo. Llega el mediodía y hay una hora de almuerzo. Todo el equipo comparte una mesa larga. En ese momento se recupera el aire y un poco de calor para volver a enfrentar el



Marcos Loayza y el gurrumin trabajando

frío. Algunos aprovechan para dormir unos minutos, jugar un picadito, un partido de pool o tomar un café en algún bar del pueblo. Después del almuerzo todo comienza de nuevo. La jornada es de doce horas, y la segunda mitad del día está signada por los cambios de luz. A cierta hora el sol cae y solo se puede filmar con luz artificial. A veces hay que suspender una toma por esa razón. Casi al final de la jornada, llega la merienda pero, a diferencia de las otras comidas, casi nadie tiene tiempo para comer; algún héroe trae un puñado de galletitas y las reparte entre los demás.

Cuando el día termina, se empiezan a recoger las cosas. Los que se quedan hasta el final son los eléctricos, el grip y la gente de cámara. Si se filmó en interiores, los encargados de la dirección de arte reacomodan las cosas que al otro día deberán volver a colocarse en su sitio. Llegada al hotel a las 18. La mayoría aprovecha para ducharse o tomar algo en el bar. Entre idas y venidas se hacen las 20. En esas dos horas el director ha visto en video el material filmado los días anteriores y supervisa, junto con el fotógrafo, que todo esté en orden. El equipo de dirección arma el plan de rodaje para el día siguiente y lo coloca en una pared a la vista de todos.

La mayoría se encamina hacia el pueblo para cenar. El lugar favorito termina siendo Lo de Mirta: bueno, barato y generoso. La muchachada arrasa con todo. Alrededor de las 22.30, un grupo se dirige al locutorio para llamar a su casa. El locutorio cierra a las 23 y Marcelo, el chico que lo atiende, ha debido soportar que nos pasemos de horario más de una vez. A esa hora se puede volver al hotel o

elegir algún bar para tomar un café y seguir la charla; las opciones son 3A Patente, el Club Social o el Bar Rojo (que no es lo que suena y ni siquiera se llamaba así). Luego de eso ya no queda mucho por hacer. Al día siguiente se repite el esquema y así durante varias semanas. El cansancio se acumula lentamente y, a diferencia de un escritor o un pintor, el director debe mantenerse lúcido todos los días sin excepciones, y lo mismo vale para el resto del equipo. El principal atractivo del rodaje reside en que aunque se repita la estructura no hay dos días parecidos y cada uno plantea problemas nuevos a resolver para cada uno de los integrantes del equipo.

Howard Hawks: Cuando se estaba filmando una escena en el bosque entre Manuel y su abuelo, el sol era tapado por las nubes una y otra vez. Como cinéfilo molesto que soy, no pude resistir la tentación de contar la famosa escena de *Río Rojo* de Howard Hawks, en la que una nube ensombrecía a John Wayne mientras este hacía un discurso sobre una tumba. Marcos me miró y no me dijo nada. En la siguiente toma, una nube tapó el sol y lo destapó justo en una línea de diálogo que parecía hecha para que saliera el sol. Marcos se me acercó y me dijo "ahí tienes tu escena a lo Hawks, hermanito".

El cine según Hawks: Para saber cómo es un rodaje hay que ver una película de Hawks. Sus películas no parecen hablar del cine dentro del cine pero lo hacen. ¿Acaso *Hatari!* no es igual a un rodaje? Yo diría que es idéntica (alguien más famoso que yo ya habría dicho lo mismo, según me han informado). La

situación es muy similar, los personajes tienen un trabajo duro y difícil, donde se combinan el cerebro y el cuerpo, donde la convivencia es dura pero buena. Donde a la noche todos se reúnen para cenar y luego hacen una larga sobremesa analizando lo pasado y lo que vendrá. Si en una película se logra que el equipo funcione como el de las películas de Hawks (diferente edad, origen y sexo), el resultado es tan extraordinario como el de sus films. Al pensar ahora en el cine de Hawks, no puedo dejar de pensar en lo maravilloso que debe haber sido formar parte de uno.

Haciendo una película parecida a la historia que ellos vivían, haciendo un elogio de la felicidad cotidiana. Aunque esta realidad fuera todo menos cotidiana.

Si me preguntan cómo es un rodaje, yo les digo que se lo imaginen como una película de Hawks. Esto significa que es la mejor experiencia del mundo, que nada se puede comparar con hacer cine. Quizá desde antes del rodaje hasta el final de la película. Pero estar filmando es difícil, agotador, se pasa mucho frío o mucho calor. Los días son largos y el cerebro no puede tomarse un solo descanso porque afecta al resultado final. No se puede parar a descansar. Y en esta situación hay que convivir con muchas personas, con las que uno se puede llevar bien o mal, con las que pueden formarse grandes amistades o enemistades. Hay que amar este trabajo porque, si no, se puede convertir en la peor pesadilla. Se debe renunciar a muchas cosas para hacer cine. Pero la recompensa es infinita, al menos hasta la próxima película. ■

Fotos: Alejandro Rolandi (Tofi)



Los escritores y el cine (7):
Entrevista a Rodrigo Fresán

Un cumpleaños sin Godard

Admirador confeso de Peter O'Toole, Bette Davis, Frank Capra y Tim Burton, Rodrigo Fresán asegura que no le gustan los directores de cine que se creen más inteligentes que los espectadores. Mientras tanto, espera ansioso que llegue el 98 para ver La velocidad de las cosas, su nuevo libro de cuentos, en la calle y disfruta de la grata noticia de la edición

en Francia de Esperanto, su última novela. A los 34 años, el que alguna vez escribiera, junto con Juan Forn, un guión nunca llevado al cine para un film que iban a protagonizar los integrantes de Soda Stereo asegura que no invitaría a Godard a su cumpleaños por miedo a que le arruine la torta.

En tu último libro, *Esperanto*, hay una serie de referencias cinematográficas. Aparecen mencionados Peter O'Toole, Diane Keaton, Marlon Brando, *Qué bello es vivir*, *Cuéntame tu vida...* Y esta característica se repite, con mayor o menor frecuencia, en tus libros anteriores. ¿Sentís que tu literatura le debe algo al cine?

Utilizo muchísimos mecanismos narrativos derivados del cine. La mayoría de ellos, sin ser consciente. Uno está tan alimentado por el lenguaje cinematográfico que no puede evitarlo. Mi escritura es muy atomizada, de secuencias cortas, de flashbacks, con un discurso muy ondulante. En eso se nota la influencia del cine. Por otra parte, mi relación con el cine tiene ya muchos años. Mi vieja siempre cuenta que, cuando estaba a punto de parirme, fue al cine a ver una de las películas de Los Beatles que hizo Richard Lester. Nunca quise chequearlo bien porque me parece que vale más la anécdota que la certeza, pero esa puede haber sido mi puerta de entrada al cine [risas]. Recuerdo también haber visto a los diez años *El ciudadano* y quedar muy sorprendido. Para mí, ver ese final que devela que Rosebud es el trineo fue una especie de bofetada narrativa. Welles planteó una situación casi policial sobre un hecho absolutamente mundano. Otro dato importante es que el personaje protagónico que Julio Chávez interpreta en *La película del rey* está basado en mi padre. Ese film cuenta la abortada filmación de otro que mi viejo iba a hacer sobre el rey de la Patagonia en la década del 70. Jorge Goldemberg era el guionista de ese proyecto y Carlos Sorín, que terminó dirigiendo *La película del rey*, el camarógrafo. Yo debuté como actor ahí. Tenía unos diez años. Me tiñeron el pelo de blanco y me subieron a un caballo. Todos los pibes de Viedma me gritaban "¡maricón, puto!"

Y después de varios años continuaste esa carrera actoral en *Martín (Hache)*.

Sí, eso fue algo un poco casual. Necesitaban a alguien que hiciera de marido del personaje de Claudia Gallegos, que es mi mujer en la vida real, y me llamaron. No iba a decir una palabra, pero a último momento Aristarain me dio un texto. Lo que me gustaría

aclarar es que no hay nada de "guiño cerrado" en mi presencia, como publicaron ustedes en el número pasado. Fue una convocatoria casi casual. De todos modos, ahora me van a volver a ver en *La sonámbula*, de Fernando Spiner. Alan Pauls y yo aparecemos ahí como dos parapoliciales.

¿Pensás dedicarte a la actuación?

No, por favor. Hablando un poco en serio: estas dos breves experiencias me sirvieron para comprobar que el cine es algo muy complicado. Con Pauls estuvimos todo un día para filmar una escena en la que aparecemos unos instantes. Prefiero seguir vinculado al cine de otra manera.

¿Como espectador, como crítico, como guionista, tal vez?

No, como guionista no. Nunca estuve interesado. A través de mi literatura ya estoy cerca del cine. En *Historia argentina*, uno de los personajes más importantes, el héroe paradigmático, es un tipo que se vuelve loco a los ocho años cuando ve *Fantasia*. En *Vidas de santos* hay un cuento que es la filmación de la vida de Jesucristo en una película que se llama *La crucifixión*, así, con doble c, como si fuera la ficción de la crucifixión. En esa película se cuenta la historia de una especie de Orson Welles que no puede terminar su film por una serie de accidentes que ocurren. En *Trabajos manuales* hay puntualmente una serie de trabajos sobre cine y *Esperanto* tiene, directamente, una estructura cinematográfica. Hasta tuve la idea de titularlo "una película". Es un libro que está casi plantado como un guión y que sería facilísimo de filmar.

¿Y pensaste alguna vez en esa posibilidad?

La verdad es que no. Me gustaría, sí, que se pueda filmar un guión que mi mujer está preparando con una amiga en base a unos relatos míos.

Decías antes que el cine influyó en tu manera de escribir.

¿A qué películas te referías puntualmente?

A *El ciudadano*, *Lawrence de Arabia*, *Qué bello es vivir*, *El joven Manos de Tijeras*... A mí me gusta mucho la nieve, y en *Qué bello*

es vivir y *El joven Manos de Tijeras* hay mucha nieve. También me gustan mucho las películas de Robert Redford. Quiz *Show-El dilema* me pareció maravillosa. A Capra lo adoro. Y me interesa mucho la idea del milagro en el cine.

En la entrevista del número pasado, un colega tuyo, Marcelo Cohen, habló muy mal de *Contra viento y marea*. Y una de las cosas que parecen haberlo disgustado más es, justamente, el milagro que se produce al final del film.

Coincido con él. La película no me gustó nada. Creo que si vas a hacer una película con un milagro, antes tenés que ver muy bien *Qué bello es vivir*. Si von Trier lo hubiera hecho, se habría dado cuenta de que esas campanas del final no pueden estar. Hacía mucho que no me indignaba tanto con una película. La malversación del milagro me parece imperdonable. Por otro lado, no veo claro si es una película procatólica o qué es en realidad. Yo tiendo a desconfiar de las cosas que pueden tener muchos significados y muchas lecturas diferentes. Me parece que es como apostar a todos los números de la ruleta para ver si ganás algo, es como poner una ficha en cada casillero.

¿Te pasó algo parecido con alguna otra película últimamente?

Sí, con *Crash*, que ni siquiera despertó en mí la curiosidad del enigma.

¿Te había gustado la novela de Ballard?

La leí hace mucho y me pareció muy buena. No sé qué pasaría si la leo ahora. De todos modos, volviendo a la película, te aclaro que el cine de Cronenberg no me gusta.

Vos escribiste algunas críticas a lo largo de tu carrera como periodista. Tengo entendido que la mayoría de las veces fue por encargo. ¿Qué harías si te toca enfrentarte con una película así?

A medida que avanzo como escritor, mi relación con el cine se hace cada vez más cordialmente distante. Antes tenía una cantidad de exigencias para con el cine que hoy no mantengo. Me siento menos ofendido o perjudicado por películas que no me gustan, prefiero mirirlas con una sonrisa entre tonta y zen, aunque antes me hubieran causado gran indignación. Diría que hoy tengo con el cine una relación de una cordialidad resignada.

¿Entonces?

Entonces, prefiero decirle a la gente "qué bueno es esto, no se lo pueden perder". Hacer una mala crítica, sea de un film, un libro o un disco, me parece una pérdida de tiempo. Como escritor, me interesa hablar de las cosas que me gustan.

¿Leés crítica de cine?

Leo las de *El Amante* porque me despiertan cierta curiosidad malsana. Pero, en general, no confío en las críticas. Alguien dijo alguna vez que nadie, cuando es chico, quiere ser crítico, sino que acaba siendo crítico de grande. Lo dijo por la crítica literaria, pero se puede aplicar también a la de cine. Por otra parte, me preocupa un poco que cierto sector de la crítica, al que yo considero el mejor, se rasgue las vestiduras por el peligro que pueden representar *Comodines* y *La furia*, que son películas que existen en cualquier cinematografía medianamente establecida del mundo. Creo que la preocupación tiene que pasar por otro lado. Es cierto que hoy la televisión ocupa un lugar exagerado y desmerecido en nuestras vidas, pero es un lugar que consiguió sin matar a nadie y porque no se le opuso suficiente resistencia. Yo desconfío de las voces que se alzan cuando el monstruo ya está dentro de casa.

¿Según vos no hay por qué preocuparse?

Hay una tendencia en la Argentina que es generar tendencias solo con un par de elementos. Yo esperaría un poco más para hablar de una tendencia generada por *Comodines* y *La furia*. *Comodines* también puede unirse a las películas de los superagentes para hablar de una corriente argentina del "policia divertido". Pero la verdad es que no me interesa mucho ese tipo de análisis.

¿Hay algún buen guionista en la Argentina?
Aristarain.

¿Otro?

Bueno, tengo una enorme curiosidad por el guión de Alan Pauls para la película que va a filmar Fito Páez y por el de Ricardo Piglia para la de Héctor Babenco. En realidad, yo digo que es preocupante la ausencia de guionistas en la Argentina y creo que el problema principal es que los directores quieren aprovechar las pocas oportunidades que tienen para filmar y decir todo en una película. Entonces la escriben ellos y se desatan. Pretenden pasar por todo el Kamasutra en una noche.

¿Los escritores pueden ocupar el rol de guionistas?

Yo, por mi parte, no me siento capacitado.

¿Tantas diferencias hay entre el oficio de escritor y el de guionista?

Para darte cuenta claramente, te podés remitir al cine mudo. Si ves el *Napoleón* de Abel Gance, te das cuenta de la presencia de un gran guión.

Hablemos de otros buenos guiones.

A mí me gusta mucho el cine clásico norteamericano. Creo que en la actualidad esa línea continúa en Tim Burton, por ejemplo. *Ed Wood* es un reflejo del cine biográfico de los 30 y los 40, *El joven Manos de Tijeras* es un film clásico, y hasta me animaría a decir que *¡Marcianos al ataque!* lo es. Los hermanos Coen también me parecen bastante clásicos. Creo que ocupan hoy el lugar que ocupaba Welles en algún momento.

Y Woody Allen me parece el cineasta más cercano a la literatura. Yo digo que escribe novelas y cuentos para cine. No me cuesta nada pensar en *Maridos y esposas*, *Crímenes y pecados* y *Hannah y sus hermanas* como una trilogía de novelas o a *La rosa púrpura del Cairo* como una serie de cuentos perfectos de la revista del *New Yorker*. Allen es un escritor con cámara. Todos los años espero que salga una novela suya. Y otro que llevó la literatura al cine es Truffaut. Me gusta mucho su cine.

También me interesó *El paciente inglés* porque creo que permite vislumbrar la posibilidad de adaptar cualquier libro, incluso los que parecen imposibles de adaptar. La importancia de esa película es que da una especie de pauta nueva sobre cómo adaptar libros.

¿Te gustan las películas sobre escritores?

Las películas sobre escritores están repletas de cosas que no son ciertas. Cuentan esa zona inasible, cinematográficamente hablando, de la vida de un escritor. *Barton Fink* y *Cigarros* son tal vez las dos mejores películas a la hora de plasmar las miserias de un escritor.

Salvo por la mención de Truffaut, no te acercaste al cine europeo.

Me gustan las películas de Nanni Moretti y las de Louis Malle.

¿Y nada más?

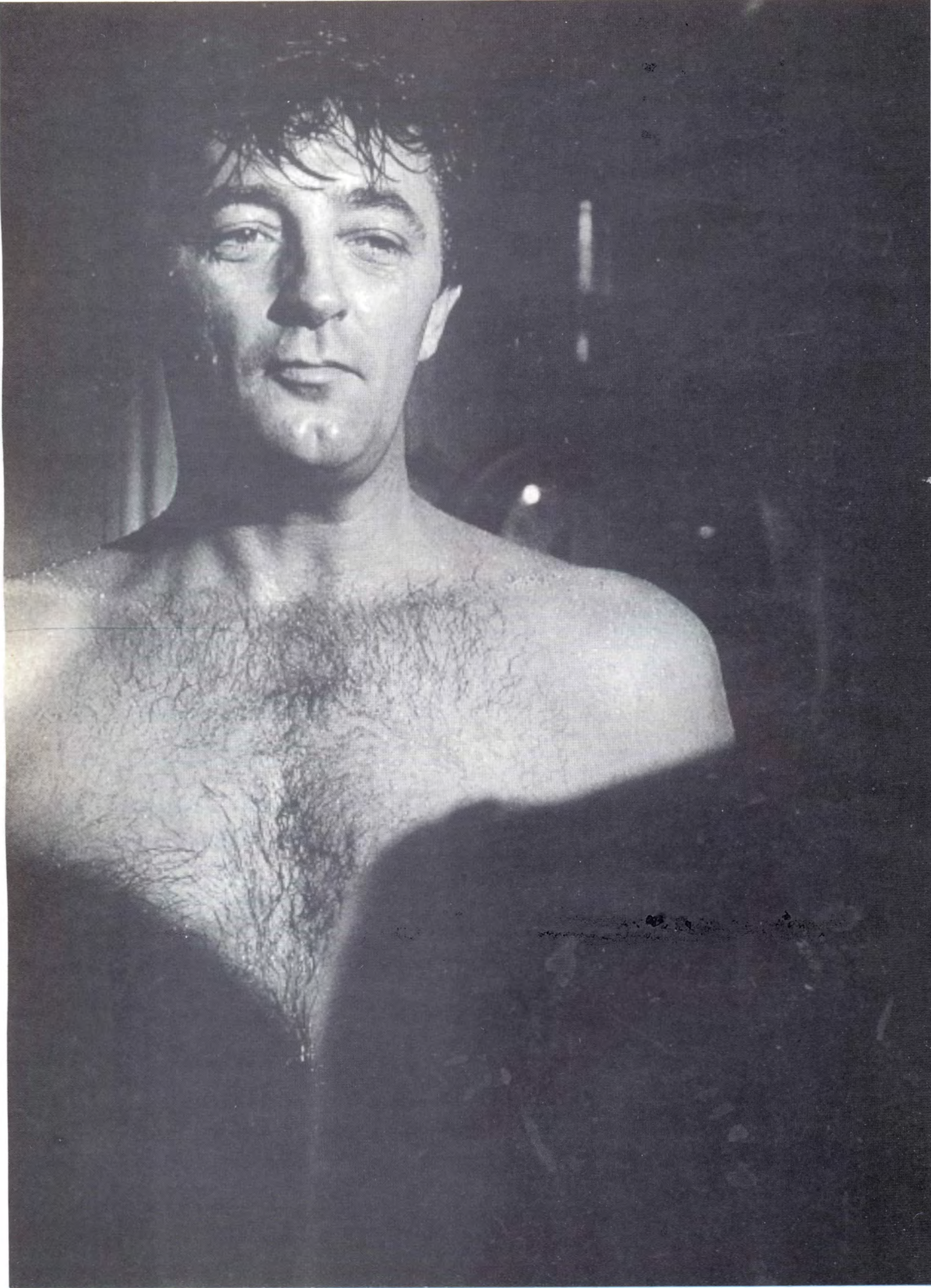
Hay muchos cineastas europeos, como Godard o Tarkovski, a los que respeto pero no invitaría a mi cumpleaños. A medida que pasa el tiempo, me pongo más clásico y exijo que me cuenten una buena historia. Creo que la moralidad en el cine, igual que en la literatura, pasa por contar una buena historia. El cine, en su intención original, no difiere mucho de la ceremonia de la gente reunida alrededor del fuego encendido con unos troncos y contándose historias mientras mira cómo arden. Es más, creo que el fuego es la primera versión del cine.

Sin ánimo de ofender a nadie, el trabajo sobre el trabajo sobre el trabajo que puede llegar a exigirte una película para entenderla es algo que tiendo a relacionar cada vez más con la adolescencia. Es como cuando esa chica que te gustaba te decía algo completamente ambiguo y vos te ibas a tu casa y te pasabas toda una noche pensando "¿me habrá querido decir esto o aquello?"

Y vos no invitás adolescentes a tus cumpleaños.

Cuando te digo que no invitaría a Godard a mi cumpleaños es porque tengo miedo de que agarre la torta y le empiece a pegar por el simple hecho de generar un hecho poético-artístico. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti



Robert Mitchum (1917-1997)

James Stewart (1908-1997)

El país de las últimas cosas

por Gustavo Noriega

Vamos a comenzar nuestro homenaje a estos dos grandes personajes con una de esas afirmaciones que, treinta segundos después de su enunciación, provocan una catarata de contraejemplos; la frase es la siguiente y para este artículo vamos a suponer que es cierta: las grandes películas siempre hablan de lo que termina. Perdemos las llaves, los documentos, la inocencia, la virginidad y, algún día, la vida. El estupor, la resignación, la ira y la melancolía ante estos hechos son la materia de la que están hechos los mejores sueños de celuloide.

El cine clásico americano, con su estructura de asalariados, su sistema de estrellas y su mirada siempre alerta a las ganancias, se las arregló muchas veces para hablar profundamente del final de las cosas. Mitchum y Stewart participaron de una forma importante en algo así como doscientas películas de la industria (solo una vez actuaron juntos, en 1978, en la versión de Michael Winner de *El sueño eterno*, que también podría haberse llamado *Algo para no recordar*). Cada uno a su manera, muy distinta una de otra, expresó a menudo —y contribuyó a crear de esa forma grandes obras de arte— lo que le provoca a un ser humano algo que se puede expresar en términos físicos: que el tiempo es lineal, que no da marcha atrás y que, a lo sumo, como corriéndole una carrera al revés a una escalera mecánica, podemos simular que avanzamos en dirección opuesta a la de su obstinado propósito, pero solo por un rato, mientras el cuerpo aguante. No es un gesto carente de nobleza y significado que estos dos grandes actores hayan encontrado su propio final casi al mismo tiempo, con apenas unas horas de diferencia.

Hace unos años, comencé a ver una película en video sin muchas ideas previas. Las primeras escenas transcurrían en el interior de una casa y, antes de aparecer los créditos,

se escuchaba una tos en off. Era una tos sonora y profunda, no la carraspera que despeja fácilmente una molestia en las vías respiratorias; era un rugido quejoso que buceaba con desesperación para remover una flema interminable, una flema cargada y densa que hablaba de décadas de pulmones abusados de alcohol, cigarrillos y trasnoches, una flema con una historia larga y digna. Casi sin pensarlo, las palabras me vinieron a la boca: “¿Trabaja Robert Mitchum?” Es probable que ya hubiera visto su nombre en la cajita del video, o que conociera la película de antemano: lo cierto es que me gustó la idea, probablemente falsa, de que Mitchum era un actor-personaje tan descomunal que se podía identificar por el tronar de sus esputos (de paso, mi papá —ex fumador empedernido, amigo del tinto y trabajador nocturno— arma el mismo batifondo con sus bronquios).

El mejor personaje de Mitchum fue el del grandote sentimental e inteligente que considera que los sentimientos no son una cosa para andar discutiendo en público. En su mejor película —una gran obra de arte—, *Retorno al pasado* (Tourneur, 1943), es el largo brazo del pasado el que lo alcanza y lo envuelve en un abrazo mortal. Al comienzo del film, cuando la *femme fatale* le pregunta en el Casino si existe alguna forma de ganar, Mitchum entrecierra aun más sus ojos somnolientos y susurra: “Solo se puede perder más lentamente”. Semejante frase escéptica podría representar la *summa* del pensamiento de un hombre a quien el destino ya no va a sorprender, a quien las ilusiones no van a volver a confundir. Sin embargo, la dice mientras abandona su oficio de investigador para entregarse con locura a los brazos de su objeto de vigilancia sin advertir o sin importarle que, previsiblemente, la pérfida mujer lo va a dejar en la estacada a la primera contrariedad. Y el pretendido cínico,

que sabe racionalmente que solo se pueden estirar los plazos, con el corazón se entrega una y otra vez a renovar apuestas. No es una falla de guión esa discordancia entre su discurso y sus acciones: es la sustancia misma del personaje de Mitchum, de su lucidez empañada por su nobleza.

Cuando filmó *Retorno al pasado* tenía treinta años. Cuando le faltaba poco para llegar a los sesenta, interpretó al legendario Philip Marlowe, el detective pensado por Raymond Chandler, en *Adiós, muñeca*, de Dick Richards. Un personaje similar al Jeff de *Retorno al pasado*, solo que ahora la reticencia a involucrarse con mujeres, su desconfianza misógina, es más marcada: como si la experiencia de décadas en el final de las cosas le hubiera enseñado definitivamente a desapegarse de los afectos. Pero, otra vez, ese distanciamiento es exterior: su relación con su amigo, el canillita, con el hijo negro de una de las víctimas, con el grandote enamorado que contrata sus servicios, habla a las claras de un corazón mucho más joven e irreflexivo que su pensamiento.

La carrera de Mitchum no se agota en esos dos detectives. Más de setenta películas se empeñan en desmentirlo. Algunos villanos memorables —el predicador de *La noche del cazador* y el vengador de *Cabo de miedo*—, el borracho perdido de *El Dorado* y el domador en decadencia de la gran película de Nicholas Ray, *The Lusty Men*, alternan con cowboys menores y héroes de la Segunda Guerra Mundial. Si lo recuerdo con la imagen de esos sufridos investigadores es porque allí, ante el final de las cosas, Mitchum transmite esa dualidad de la inteligencia y el sentimiento como pocos actores podrían hacerlo. Como bien decía Eduardo Russo en un artículo insuperable ("Elogio del opositor", *El Amante* N° 5), Mitchum "nunca será el abuelito de Heidi", pero en su lacónica presencia podrá transmitir tanto o más sentimiento que aquel.

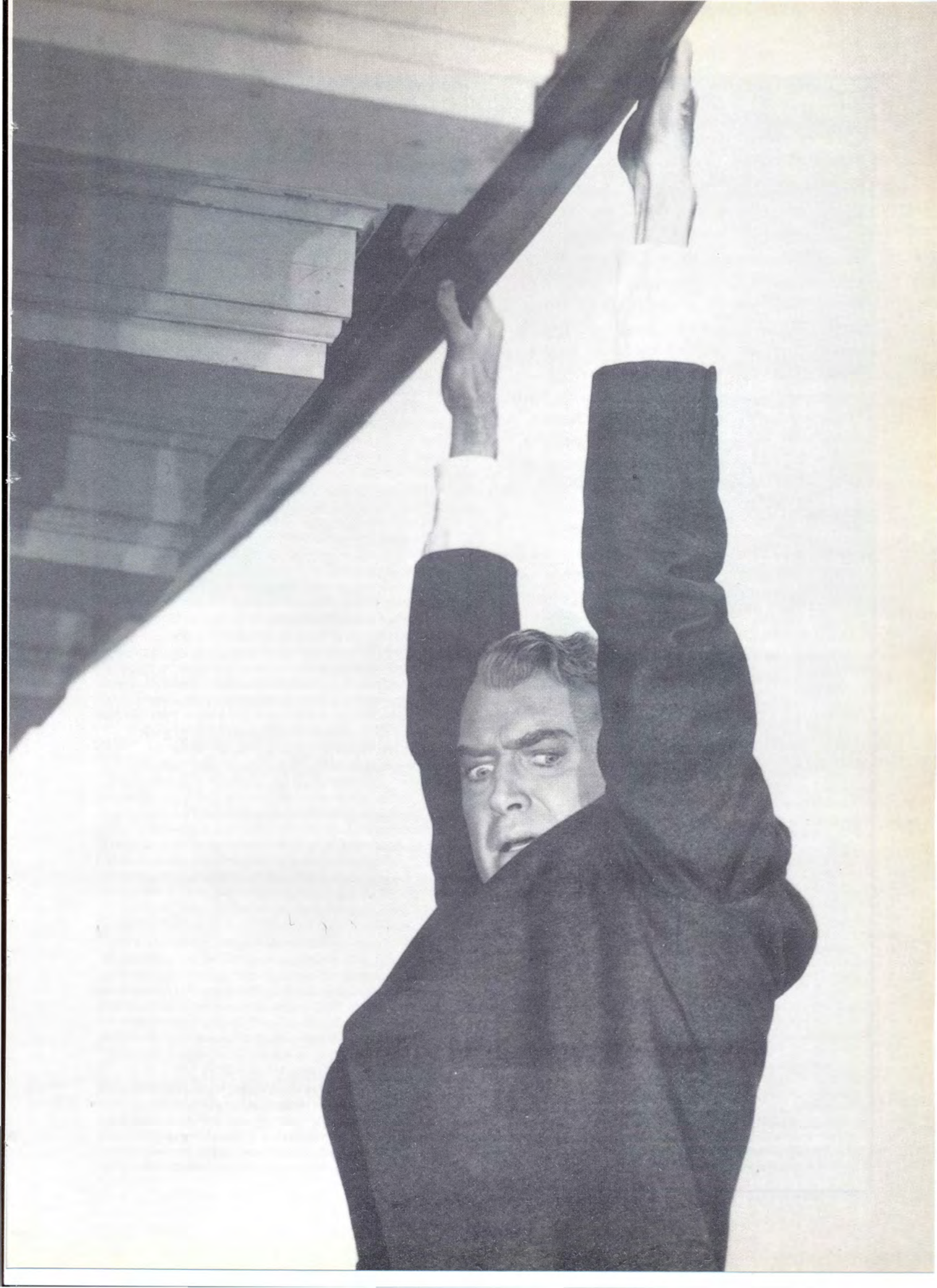
Nada más alejado de la pudorosa simpatía que me provoca Mitchum que el fastidio que me causa James Stewart. Pero el rechazo por el viejo Jimmy no está exento de admiración y es resultado directo de sus virtudes cinematográficas. Stewart, a diferencia de Mitchum, tuvo en su carrera varias películas en serie con algunos de los más grandes directores de la historia: Capra, Hitchcock y Ford, además de los westerns que hizo con Anthony Mann y que fueron fundamentales en su carrera. La ilusión de sus películas con estos directores dibuja una cronología de la pérdida de la ilusión: el rostro que Stewart le pondrá no tendrá los rasgos duros pero bondadosos de Mitchum sino que estarán marcados por la crispación del mal humor (estas ideas fueron esbozadas en *El Amante* N° 22).

El Stewart joven y encantador brilló en sus primeras películas bajo la dirección de Frank Capra. Flaco y larguirucho, lleno de energía, sus ideas son tantas y sus ilusiones tan elevadas que habla atropellándose; las palabras pugnan por salir de su boca sin terminar de completarse y deben repetirse sílaba a sílaba, produciendo su característico tartamudeo. Es el enamoradizo jovencito de *You Can't Take it With You* y el político idealista de *Mr. Smith Goes to Washington*, ambas de Capra, pero también el vendedor de *El bazar de las sorpresas* de Lubitsch y el pretendiente de la Hepburn en *Historia de Filadelfia*, de Cukor. Desgarbado y con el pelo revuelto, un poco desorbitado, Stewart siempre tiene resto para algo más, como en la sesión del Congreso de *Mr. Smith*, en la que habla y habla para ganar tiempo hasta que el guionista de Capra acude en su ayuda con uno de sus habituales *deus ex machina* y lo rescata.

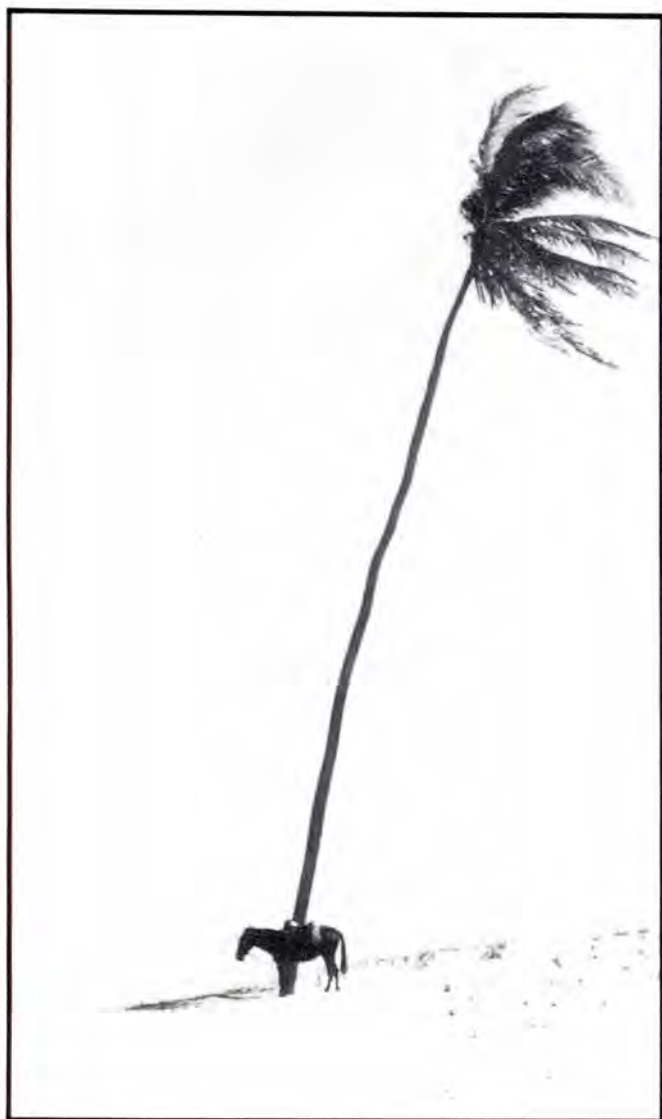
El punto de inflexión de esta historia es el atormentado George Bailey de *¡Qué bello es vivir!*, nuevamente con Capra. Las desilusiones que sufre el personaje son tantas, su imposibilidad de escapar de la vida de pueblo chico es tan frustrante que la idea del suicidio se hará, como en tantas otras películas de Capra, inevitable. Esta vez será un ángel el que lo salve; seguramente un caso extremo en las intervenciones del guión para solucionar lo que no tiene solución. Aun así tanta negrura no pasará sin consecuencias: Bailey será feliz en su pueblo pero los personajes posteriores de Stewart cambiarán irremediablemente. El cansancio, la irritación, la falta de vivacidad de sus acciones se convertirán en la norma. El comienzo será la serie de westerns de Anthony Mann donde personificará a un cowboy violento y sin nobleza. Los personajes al servicio de Hitchcock —los de *La ventana indiscreta* y *Vértigo*—transformarán ese mal humor en obsesiones perversas: la contemplación voyeurística desde una ventana y la manipulación siniestra de una mujer. Como corresponde, la cumbre de la oscuridad la alcanzará con Ford bajo cuya dirección realizó tres películas: *Dos cabalgan juntos*, *Un tiro en la noche* y *El ocaso de los cheyennes*. En esta última repite a Wyatt Earp, el personaje que Henry Fonda interpretó en *My Darling Clementine*. Mientras que Fonda destilaba gracia y elegancia, Stewart —de la mano de Ford, también más viejo y más gruñón— se convertirá en un sheriff corrupto, más preocupado por jugar a las cartas que por el bienestar de Tombstone. Pero la obra cumbre de las ilusiones perdidas es *Un tiro en la noche*, donde representa los dos papeles que resumen este bosquejo de historia: de joven, es el abogado lleno de ideales que sueña con llevar la Ley al Oeste; de adulto, ya un político triunfante en el Este, es un hombre cansado y amargado, que solo rinde homenaje a la verdad dentro de un pequeño círculo de personas pero que, encargado de escribir la historia oficial, prefiere que se "imprima la leyenda".

Si el rostro y los modales duros de Mitchum son la imagen de quien dice saber del final de las cosas, en realidad no son más que la máscara de quien sigue siempre ilusionado. El rictus creciente de amargura de Stewart es, en cambio, consecuencia directa de su malestar; es que sus personajes representan algo aun peor que el hecho de que los sueños se alejen, como el horizonte, un metro más por cada metro que avanzamos; es la amargura de quien los ha realizado y comprueba que tampoco en su concreción se escapa de la desdicha.

Ahora bien, el malhumorado y el duro de buen corazón mueren casi el mismo día. Nada indica que hayan sido amigos y el hecho de que casi no hayan filmado juntos parece ser algo más que una casualidad: demasiado grandes y demasiado diferentes, una película que los incluyera a ambos en sus personajes más arquetípicos hubiera parecido más un monstruo frankensteiniano que algo natural. ¿Que nos están diciendo, entonces, con este final en armonía? Si ellos expresaron mejor que muchos el final de las cosas, su muerte al unísono parece llamarnos la atención sobre la muerte de ese cine mismo. ¿Qué otra cosa significa hoy el cine norteamericano si no la negación misma de la caducidad? ¿Qué otra cosa es ese espectáculo veloz, colorido y ruidoso, si no una glorificación del presente continuo? Un cine que no respeta la fugacidad de las cosas, que no las valora porque no alcanza a comprender su íntima fragilidad. Un cine demasiado chico para Mitchum y Stewart, un cine que no los merece. ■



En junio concurrimos al séptimo festival de cine y video de Fortaleza, en Brasil, para descubrir una ciudad contradictoria y una cultura muy particular y asistir al despegue del cine de la región impulsado activamente por el gobierno del estado de Ceará. En las páginas siguientes se narran las experiencias festivaleras, se entrevista a los protagonistas de este fenómeno llamativo, se exponen dudas y críticas para concluir con una pieza curiosa a cargo de un personaje singular. El contraste entre Orlando Senna y Sylvio Back es estimulante y más aun lo es el hecho de que uno pueda ser amigo de los dos. Si tan solo uno pudiera hablar tan libremente con los protagonistas del cine argentino...



La sombra de una duda

por Quintín

Si uno tuviera que definir un festival de cine, diría que es una reunión de gente del medio cinematográfico en la que se pasan películas y se hacen relaciones públicas. Las películas pueden ser mejores o peores, la gente puede ser mucha o poca, el lugar puede ser feo o bonito, las relaciones pueden ser comerciales o amistosas, la organización eficiente o chapucera, el trabajo mayor o menor que el ocio. Pero siempre es más o menos lo mismo. En Fortaleza hubo gente y películas, negocios y amistades, paseos y discusiones. Pero el festival tuvo además una cosa nueva para nosotros: el contacto con un mundo que nada tiene que ver con los desplazamientos más o menos felices de la fauna y la producción cinematográfica. Fortaleza es el único experimento social, político y económico al que hemos asistido y nuestra experiencia más cercana con un monstruo que en la Argentina nunca podemos imaginar benigno: el Estado. Resulta que la administración socialdemócrata de Ceará está empeñada en un gran proyecto de transformación y modernización del estado, que ese proyecto se apoya en parte en el cine y la cultura y que el festival es un instrumento privilegiado para darlo a conocer. Sabemos que Brasil es un país con tremendas contradicciones sociales, con cuadros de injusticia y de miseria extremadamente dolorosos. Pero sabemos también que tiene una capacidad de transformación, una dinámica y un realismo en sus dirigentes que no deja de asombrarnos en cada visita. Para decirlo de otro modo, no imaginamos que el gobierno de una provincia argentina planea, ejecute ni hable como hemos visto hacer en Ceará. Una frase, tomada casi al azar de un documento oficial, el Plan de Desarrollo Cultural de Ceará, dice: "Se trata de mostrar sinceramente y sin temor las relaciones entre cultura, economía y sociedad". Como para ilustrar la frase anterior, podemos citar esta otra: "La clase media de Ceará representa apenas el 6% de la población. ¿Cómo hacerla llegar a un mínimo de 30%?" La respuesta que propone el gobierno del estado a esa pregunta pasa por el desarrollo de la industria de servicios, que incluye el turismo pero también, y fundamentalmente, la cultura. Si me permiten un poco más de literatura oficial: "El mejor proceso de desconcentración de la riqueza es el único conocido en todo el mundo: una política educacional agresiva, asociada con políticas de salud y transporte. Todo esto debe estar vinculado con índices regulares de crecimiento económico. Pero esta receta clásica debe ser acrecentada por una política de democratización de los bienes simbólicos (cultura), ya que el llamado capital simbólico es lo que separa cada vez más a los ricos de los pobres." Nos cuentan que este lenguaje se suele hablar en las esferas oficiales de varios países latinoamericanos y que es el que se usa en las agencias internacionales de desarrollo de las Naciones Unidas. Pero de todos modos, no parece el de Formosa ni el de Catamarca, para elegir equivalentes argentinos de Ceará. Pasé un día en compañía de periodistas brasileños recorriendo la

O Sertão das memórias

ciudad con Paulo Linhares, secretario de Cultura de Ceará y presidente del festival, para comprobar, que efectivamente, la ciudad es pobre pero no hay, por ejemplo, chicos pidiendo en la calle y que los planes y obras culturales son sustanciosos. También visité las obras del Centro Dragão do Mar, un complejo que se convertirá en pocos meses más, no solo en un importante centro cultural y recreativo, sino seguramente en el edificio más característico de Fortaleza, una ciudad de perfil arquitectónico más bien híbrido e indefinido (a tal punto que el posible rival del Centro, el bellissimo teatro José de Alencar, con su estructura de hierro, sus vidrios coloreados y sus sillas de paja, está oculto por una aburrida fachada neoclásica). No sé si la gestión del gobernador Jereissati es buena, ni si podría ser mejor, pero la dinámica de lo que vi en Fortaleza no deja de asombrarme. En el centro de los proyectos culturales de Ceará está la creación del llamado "polo audiovisual". La idea es convertir a la región en una zona productora de cine, con infraestructura propia y personal educado para ocupar todos los rubros posibles en una película, desde directores o guionistas hasta electricistas. Se trata también de aprovechar las excelentes locaciones, los precios bajos y las ventajas de una zona cómoda y de dimensiones humanas para atraer rodajes. Y también de crear un público consumidor de cine, de estimularlo haciendo lo que ahora se llama "marketing cultural". De los detalles (y de otras cosas más) hablan nuestro amigo Orlando Senna en la entrevista de la página 45, el director del festival, Wolney Oliveira, y el propio Linhares en la página 39. Por el momento, lo que los cearenses tienen para exhibir, con orgullo indisimulado, es la producción de trece largometrajes para este año. Esta verdadera explosión se inscribe en el marco del boom siempre inminente del cine brasileño del que habláramos en el número 55 y sobre el que, sin duda, volveremos. Este crecimiento está basado en la desgravación impositiva, que en el caso de Ceará se refuerza con la llamada Ley Jereissati (el nombre del gobernador) para dar ya resultados palpables. La intención declarada del festival fue la de exhibir los logros y proyectos locales, invitando a cineastas y productores de todo Brasil para participar en seminarios y conferencias. Y también a representantes comerciales (nos encontramos con vendedores de película y de un laboratorio porteños). Si bien había muchos periodistas y mucha gente de cine de Brasil, faltaron las películas de otros estados, en lo que tal vez sea un error estratégico de una organización por demás inteligente: Ceará podría convertirse fácilmente (nuevo aeropuerto mediante) en la vitrina más importante de todo el cine brasileño hacia el exterior. Los pocos extranjeros presentes clamábamos por ver las últimas películas brasileñas. Pero en esto también juega un regionalismo particular que en los discursos oficiales, por ejemplo, se traduce en frases como: "Vamos a hacer cine para Ceará, Brasil y el mundo", que indican que estamos en presencia de dos nacionalismos a falta de uno. Es difícil no desear el éxito de estas iniciativas y no hay duda de



que me gustaría volver un día para comprobar los progresos realizados y la prosperidad en ascenso de Fortaleza y su gente. Además, comparado con el argentino, el caso del cine brasileño en general tiene algunas ventajas evidentes. La descentralización es una, la existencia de una política cultural progresista es otra (curiosamente, nos dicen que el presidente Cardoso, el gobernador, el ministro de Cultura y otros funcionarios del PSDB son cinéfilos). Un solo hecho marca claramente la diferencia: el porcentaje de óperas primas y de cineastas jóvenes en Brasil es enorme frente a los de la Argentina, donde rige un monopolio de cineastas gastados y mañosos, amparados por un instituto que privilegia lo corporativo y lo cuantitativo y que carece de toda intención promocional en un sentido profundo. Tengo, sin embargo, una duda importante. Hace un año, durante el festival de Toulouse, discutimos con Orlando Senna sobre el eterno tema de la viabilidad y la conveniencia de una industria en el cine latinoamericano. Está claro que Orlando está a favor de la industria y que los argumentos en esa dirección son, en principio, sólidos. La industria genera trabajo, lleva gente al cine y, aun cuando se produzcan en un principio películas malas, siempre se supone que ya llegarán las buenas. En Ceará, como en otras partes, todas las voces se unían para cantar a coro "¡Industria, industria!" En realidad, todas las voces salvo tres. Una era la de Sylvio Back, otro amigo, veterano cineasta con vocación de artista y de francotirador cultural. Las otras dos eran las de Lirio Teixeira y Paulo Caldas, los jóvenes directores de *Baile perfumado*, el film que ganó en el último festival de Brasilia, un dúo que se las viene arreglando para hacer cortos y largos por las suyas. Sus argumentos también son sólidos. Escuchemos: "Nosotros estamos en contra de la industria. La industria es para los americanos. El cine no es como las heladeras, que si uno quiere competir pone fábricas, crea una industria fuerte y listo. El cine es una cuestión de cultura y los norteamericanos son imbatibles en la cultura del cine como industria. Ahora en Brasil se están haciendo películas muy caras. Para nosotros es una locura, nunca van a recuperar la inversión. Y además, eso va a redundar en contra de los otros realizadores". ¿Qué se quiere decir cuando se habla de industria? Aparentemente, que se hagan muchas películas, que haya buenos técnicos y mecanismos de producción, distribución y exhibición. Nadie se puede oponer a esto. Nadie sensato se puede oponer tampoco a que el Estado contribuya de alguna manera para lograrlo (con la desgravación impositiva, por ejemplo). Pero en la práctica, industria quiere decir otra cosa: grandes presupuestos, negocios para un grupo de productores que usan el dinero de los contribuyentes, films con mucho despliegue de producción. Hilando más fino, quiere decir películas de época, films sin personalidad artística, producción adocenada. Un cine de espaldas a la contemporaneidad y al riesgo estético que reclama para sí el autoritario derecho de lo fácil y lo masivo. Más profundamente, quiere decir censura,

conservadurismo, imposiciones de producción, rechazo de lo intelectual, dominio de los recursos del mercado por los más poderosos. Esto no es siquiera la industria, es el cuento de la industria. Por eso, lo más preocupante que escuchamos en Fortaleza fue al secretario Linhares, a Alfredo Calviño y a Patricia Martin, programadores de la sección internacional del festival, y a otros manifestarse en contra del cine de autor. Dice Linhares, citando al gobernador Jereissati, que está bien un poco de vanguardia, pero no puede ser todo vanguardia. Y es muy curioso, porque en los últimos años deben ser contadísimas las películas brasileñas que puedan recibir ese título. ¿Por qué, entonces, estos molinos de viento? Creo que por simple prejuicio, por años de repetición de una prédica populista y autoritaria que se ha demostrado tremendamente perjudicial para el cine latinoamericano. Si este va a recuperar alguna vez un público, será porque encuentre un lenguaje nuevo que incorpore las contradicciones de su tiempo y que pueda experimentar hasta lograrlo. Solo los cineastas más sofisticados y personales pueden abrir ese camino. Los otros, los que hablan en nombre del público para referirse a un cine atrasado que no puede exportarse a ninguna parte, están condenados a repetirse en la mediocridad y a languidecer tras un éxito aislado sin resolver ningún problema más que el de sus bolsillos. Esa fue la historia de estos años y continuará siéndolo hasta que la política cultural ponga la

libertad y el rigor entre sus primeras prioridades. Si de agrandar el cine nacional se trata, solo la creación de una tradición que esté a la altura del mejor cine del mundo puede asegurarlo. Y para eso, los autores siguen siendo imprescindibles. El resto, entre lo que tiene algún peso, ya está o ya llegará a Hollywood. No estamos abogando para que se suprima el cine convencional, con el que un cine más creativo y original puede coexistir perfectamente, pero sí para que el primero no ejerza sobre el segundo la competencia desleal y la persecución que suelen ser de práctica en la Argentina, en Brasil y en otras partes. Los funcionarios deberían entender alguna vez que el interés general por el que deben velar los obliga por igual a defender a los artistas que a facilitarles las cosas a los comerciantes. Curiosamente, en medio de estas prédicas, fue *O Sertão das memórias*, de José Araújo, un film de autor no precisamente fácil, el que ganó merecidamente no solo el premio oficial sino el del público, frente a un grupo de películas europeas y una mexicana que oscilaban entre la mediocridad y la corrección y que arriesgaban muy poco. Aunque el localismo influyó ciertamente en el segundo de los premios, no había comparación posible. El film de Araújo depara justamente el tipo de emoción estética que los charlatanes del facilismo quieren erradicar porque les suena exigente y peligrosa para sus intereses. Me temo que seguiremos discutiendo con Orlando. ■



Wolney Oliveira,
director del festival

La faca y el queso

Director del festival de Ceará desde 1993, director de la escuela de cine Casa Amarela, cineasta, Wolney Oliveira es uno de los personajes centrales en la movida cearense. Sus trabajos anteriores incluyen un mediodiámetro sobre la historia del bolero llamado *Sabor a mi*, que se rodó en varios países latinoamericanos. Está filmando su primer largo y desarrollando simultáneamente su vocación empresaria.

¿Cuál es la orientación del festival?

El festival está dedicado a los jóvenes y a las nuevas tecnologías. Intentamos que el festival sea un lugar de encuentros, de intercambios, de coproducciones. El público es también de gente joven, que también tiene el sueño de ser cineasta. Se dice eso de que de poeta y de loco... pero también hoy todo el mundo tiene también algo de cineasta. Es bueno que la gente vea cómo se está trabajando en Hungría... A propósito, la película húngara y la israelí que damos en el

festival son las primeras de esas nacionalidades que se exhiben en la historia de Ceará. El público en general proviene de los estudiantes del Dragão do Mar y de la Casa Amarela, que son 800 y 120 respectivamente. Hay un público cautivo que viene todas las noches. El festival es el evento cultural más importante de la ciudad. El estado de Ceará aporta el 90% de la financiación. Trabajan unas 150 personas. La selección de cortos y videos se ha hecho muy estricta: sobre 154 trabajos inscriptos, seleccionamos 26 para que se puedan ver todos y sean los mejores de todo Brasil. El festival es la gran vitrina para el polo audiovisual: están todos los medios del país y algunos del extranjero.

¿Cómo es el mecanismo para producir películas en el estado?

La Ley Jereissati permite derivar el 2% de un impuesto estadual a la circulación de mercaderías para la producción audiovisual. Para que una película pueda usar ese mecanismo, debe tener la aprobación de la Comisión de Cine. Luego de obtenerlo, el director trata de conseguir el dinero negociando directamente con los empresarios. El empresario no gasta nada y tiene una promoción que le sirve de marketing. En la Comisión, privilegiamos las películas que den un retorno mayor para el estado: que divulguen la cultura o los paisajes, pero también pensamos en el retorno financiero o en algún tipo de valor que pueda ser útil. Vamos a poner laboratorios de imagen y de sonido para que las películas se puedan hacer íntegramente en Ceará. A partir de que esté esa estructura montada se podrán hacer aquí hasta treinta o cuarenta películas por año.

¿La financiación se complementa con otras leyes a nivel nacional?

El apoyo de la Ley Jereissati se complementa con dos leyes nacionales: la

Ley del Audiovisual y la Ley Rouanet (un ex ministro). La Ley del Audiovisual permite también derivar impuestos y la otra permite que las empresas aporten dinero directamente. Con una película se puede obtener dinero por las tres leyes. Yo estoy haciendo mi primer largometraje, que se llama *Milagro en Joazeiro* y uso dinero de las tres leyes. Es mucho más fácil conseguir la plata.

Vos parecés reunir en una sola figura al cineasta, el docente y el empresario...

Efectivamente. Yo me gradué de administrador de empresas en septiembre de 1986. En noviembre fui a estudiar cine a la escuela de Cuba. A mí me gusta mucho la administración financiera, pero también me encanta hacer cine. Así que combiné muy bien la faca y el queso, como se dice aquí. Creo que saber administrar es fundamental para hacer cine. Yo hoy me preocupo por hacer una buena película, porque la gente se emocione, se ría. Pero también me preocupo porque la película recupere su inversión y yo pueda hacer otra. Creo que esta es la visión correcta. Trato de buscar el dinero para mis películas, no dependo de otros.

¿Tratás de enseñar eso como docente?

Sí, por supuesto. Yo les digo a los alumnos que uno tiene que ser su propio empresario, que tiene que vender sus productos. Ahora hacemos un taller para 30 alumnos que dura tres meses. Para hacer el ejercicio final, nosotros le proveemos la isla de edición Betacam completa que tenemos, lo que equivale a la mitad del costo. Ellos tienen que conseguir la otra mitad. Pero solo dos de los treinta logran hacerlo.

¿Sos también actor?

No... eso se lo dejo a Orson Welles, a Woody Allen... ■



Paulo Linhares,
secretario de Cultura

La modernización y sus dificultades

¿Cómo caracterizarías a la administración de Ceará?

El estilo de la administración actual de Ceará es típico de un gobierno socialdemócrata con algunos elementos que vienen de la izquierda. Podríamos decir que es un gobierno de centro con algunos integrantes de centroizquierda y de izquierda.

Tenemos un Estado fuerte, que no obedece al clásico modelo neoliberal de esta época. La cultura, la educación, los recursos hídricos y de saneamiento están casi totalmente en manos del Estado. Es curioso porque el gobernador es un empresario y uno pensaría que su modelo de administración debe ser neoliberal pero su práctica, sin embargo, es estatista. El ex gobernador, Ciro Gomes, siempre le dice en broma que Jereissati es neoliberal en sus empresas pero socialdemócrata o hasta socialista en su práctica política. Es absurdo que en un Estado que tiene índices tan alarmantes de pobreza, con disparidades sociales tan grandes, con una cantidad tan grande de excluidos, el Estado no se ocupe de estas cuestiones. Acá no se puede ser neoliberal.

¿Cuáles son las características del estado?

Históricamente, Ceará se distingue de la economía nordestina basada en la caña de azúcar, típica de Pernambuco o Alagoas, del nordeste del cacao o del nordeste de Bahía, porque su economía empezó basándose sobre el ganado. Un gran historiador llamó a este modelo la civilización del buey. Tenemos una tierra que no es muy apta para la agricultura, que quedó abandonada hasta que se empezó a criar ganado. Para eso no necesitó una mano de obra esclava y la población se nucleó en torno a las casas, a las haciendas. Alguien la llamó una situación de hombres libres en una sociedad esclavizada. Durante la guerra de secesión en Estados Unidos se agregó el algodón y la dupla buey-algodón fue la base de la economía de Ceará. Esto creó un perfil de hábitos culturales completamente distinto del resto del Nordeste. La capital, Fortaleza,

fue entonces una típica ciudad de servicios, sin las tradiciones de, por ejemplo, Recife, y recibe con más rapidez los cambios, las novedades. Al mismo tiempo, el interior se caracteriza por una extrema pobreza, por estar en el centro del llamado polígono de la sequía. Para superar este estado de cosas el gobierno está implementando un gran proyecto de irrigación en el interior, un nuevo puerto, un nuevo aeropuerto, una nueva siderúrgica y un proyecto apoyado en la ecología y en la cultura. Como resultado, cambiaría el perfil del estado si consiguiéramos alcanzar, aunque sea parcialmente, las metas. La composición de la economía del estado muestra un decrecimiento del sector primario, un aumento de la industria, que en los últimos años captó 2.500 millones de dólares y que intenta llegar a 4.000 millones, y un aumento de los servicios que corresponden al 57% del producto bruto. A la captación de industrias, cuyo sector alcanza el 40% del PB, ayuda la mano de obra barata y los incentivos fiscales.

¿Cuál es la estrategia para el futuro?

La vocación de la ciudad de Fortaleza es ser proveedora de servicios. El empleo industrial no va a mejorar aquí. Las industrias no se radican más en las grandes ciudades. Por lo tanto, debemos mejorar el turismo, que hoy es de 500.000 personas al año hasta llevarlo a 2.000.000, a lo que ayudará el nuevo aeropuerto. Pero, en general, lo que va a suceder en Brasil a partir de la desindustrialización de las grandes ciudades es que solo seis o siete ciudades van a estar en condiciones de brindar servicios. Si logramos figurar entre ellas, la situación del estado va a mejorar notoriamente. Fortaleza está en mejores condiciones que Salvador o Recife para resolver los problemas. Estamos por lograr una red de cloacas que cubra el 70% de la ciudad, lo que es raro en Brasil, vamos a sanear las lagunas, tenemos una red telefónica que es de las tres mejores de Brasil, la red de energía eléctrica tiene una gran capacidad: nuestra infraestructura es bastante buena aun ahora, a pesar del bajo producto bruto y los malos indicadores sociales. Con dos millones de habitantes, Fortaleza tiene un tamaño que permite corregir cosas, reparar errores en los proyectos. Tenemos una oportunidad histórica.

¿Cuál es el papel de la industria cultural?

Ceará tiene un grave problema: un índice enorme de concentración de la riqueza. En Fortaleza, solo 120.000 personas (el 5%) ganan más de 500 dólares. Se trata de incorporar a los que están fuera de este número al consumo. Para eso hay que calificar a la gente para que tenga empleo. Los servicios permiten hacer eso mejor que ninguna otra actividad. Una industria cultural puede no solamente trabajar con un sector de clase media alta sino también con el sector de baja renta para convertirlo en proveedor de servicios culturales. El Centro Dragão do Mar ha trabajado ya en menos de un año con 5.000 personas de esa periferia. Tenemos un proyecto con tres ejes: red de formación con el Centro Dragão do Mar,

creación, a través de los incentivos fiscales agresivos de la Ley Jereissati, difusión y animación a través del centro y de un proyecto de centro de recreación que permitirá a la población escolar participar en villas en las que tendrán refuerzo escolar, merienda escolar, deporte, arte y cultura y control de salud. Este proyecto tiene una gran escala y empezará en agosto con 37.000 niños. Estamos haciendo el primer estudio del producto bruto cultural. No tenemos aún las cifras pero hay algunas respuestas: por ejemplo, hicimos una feria del libro que resultó la tercera de Brasil. El alto volumen de venta con los índices de pobreza del estado solo se explica mediante la animación cultural. De todos modos, el proceso de educación básica de calidad, de salud, de disminución de la mortalidad, de empleo, va a demorar años.

¿Qué se espera del cine?

Creemos que la industria del cine puede ser muy útil en este proceso. Puede ser un factor aglutinador. El gobernador piensa constantemente en esto del cine. Queremos lograr que Ceará sea un gran centro cinematográfico. Tenemos dos problemas: la exhibición y la divulgación. El gobernador habla siempre con el presidente, que es un gran interlocutor para este tema. Acompaña permanentemente el proceso del cine: ve las películas, averigua las recaudaciones. Hoy estuvimos hablando dos horas y media del problema de la exhibición. Los problemas son inmensos. El tema de la distribución es terrible en el mundo entero, tenemos que volver a conquistar el corazón de los espectadores para el cine nacional. También tenemos un problema de lenguaje cinematográfico. Los directores creen demasiado en el modelo europeo, sin guionistas. Necesitamos que haya más historias, que haya más contacto con la televisión, con el melodrama. Tiene que haber buenas historias que emocionen, que recuperen el público. Entonces también habrá lugar para la vanguardia. Pero solo con vanguardia no hacemos nada. Queremos crear un foro de discusión de estos problemas y llevarlo hasta el presidente, los ministros.

¿Creen que el Mercosur puede ayudar a resolver los problemas?

El Mercosur no llega a Ceará. Está lejos y la economía no es lo suficientemente grande. Pero yo pienso que el Nordeste tiene una fuerza cultural muy grande. La única manera de llegar al Mercosur es a través de la cultura. Cuando se piensa en la cultura de Brasil se piensa en Bahía, en Pernambuco, en Ceará, y mucho después en San Pablo. Nos gustaría que Ceará pudiera servir como centro de lanzamiento de ideas que pudieran venir de la Argentina. Vamos a inaugurar una sala de cine en la universidad y tres más en el centro cultural. Entonces podemos estrenar películas argentinas en Ceará, traer a los directores, a las actrices. Hoy en día es más barato un pasaje Fortaleza-Buenos Aires que Fortaleza-San Pablo. Podemos aprovechar eso y también podemos llevar las películas de Ceará a Buenos Aires. ¿No tenés alguna película para recomendarme? ■

Las olas y el viento

por Flavia de la Fuente

En Toulouse, en el mes de marzo, Orlando Senna nos había prometido que iba a invitarnos al festival de cine de Fortaleza. Y como Orlando es un hombre de palabra, así fue. Un día, bien temprano, nos encontramos en un avión de Varig que nos llevaba a tierras por nosotros desconocidas, lejanas, muy cerca del Ecuador.

6 de junio

Aterrizamos en Fortaleza. La primera impresión fue el calor. Definitivamente, hacía calor. Ni bien llegamos empezó la penuria del aire acondicionado. Afuera hacía demasiado calor y adentro, con la refrigeración, demasiado frío. Fue un tema que no pudimos superar durante toda la semana que pasamos en Fortaleza. El cine era una heladera al que había que ir munido de un abrigo especial para la ocasión y siempre resultaba insuficiente. Cuentan nuestros amigos cubanos Julio García Espinosa y Lola Calviño, quienes hicieron un pequeño viaje desde La Habana (La Habana-Montevideo-Fortaleza, ¿se representaron el itinerario?), que durante todo el periplo el termómetro del avión de Varig marcaba cinco grados. La gente imploraba por frazadas, gorros y bufandas. Nosotros no viajamos a cinco grados, pero por ahí andaba. Volviendo a la temperatura de Fortaleza, hay que aclarar que por las noches refresca ligeramente y corre una suave brisa que resulta sumamente agradable. Dicen que ese vientito, siempre presente en esta ciudad, es una de sus innumerables atracciones.

En una combi nos llevaron al Hotel Othon que quedaba en la avenida Beira do Mar. Era una tarde de sol y ya me imaginaba dándome un baño en el mar tibio y tomando agua de coco en los bares con sombrillas de paja que pueblan las playas. Pero las muy malditas aguas, tan verdes y refrescantes que se veían, tenían un único problema: decían que estaban contaminadas, al menos las que estaban justo frente al hotel. Así que mis sueños quedaron pospuestos para otro día.

Esa noche fue la apertura del festival. Mientras sonaba una orquesta, en la pantalla se proyectaban fotos bellísimas del Ceará. También tocaron Naná Vasconcellos y Fagner, que estuvieron maravillosos. Luego vinieron los discursos.

Para mi regocijo (este es mi tercer festival de cine brasileño) el presentador oficial era otra vez José Wilker, quien ya me había cautivado con su voz y simpatía el año pasado en Gramado. Así que me apresté a disfrutar de sus monólogos día a día. Una noche, cuando se presentó la película española *Hola, ¿estás sola?*, Wilker se dirigió al público en español. Ya no recuerdo lo que dijo pero fue muy simpático.

Después de todas las introducciones vimos la película que resultaría la ganadora del festival, la local *O Sertão das memórias* de José Araújo, también premiada en el Sundance y en Berlín. La película es muy bella y parece muy interesante, pero la verdad es que entendí poco y nada porque no tenía subtítulos en español ni en nada. Pero parecía algo serio e impresionante.

Más tarde, fiesta alrededor de la pileta del Hotel Othon. La atmósfera era hollywoodense. En la piscina iluminada navegaban velas flotantes. La gente comía y bebía mientras se paseaba alrededor de la pileta. Un grupo bailaba. La atmósfera me recordaba a *La fiesta inolvidable*. La mayoría hablaba con sus conocidos. Q. y yo no conocíamos casi a nadie. Nuestra compañía

fue Sylvio Back, un clásico infaltable en todo festival brasileño. Sylvio es todo un personaje. En cualquier lugar, en cualquier situación, él es opositor. Si uno quiere conocer la historia no oficial de un sitio, él es la persona indicada para preguntarle. Además de esto es uno de los tipos más hospitalarios, sensibles e inteligentes que he conocido en los últimos tiempos. Y para colmo, hace buenas películas. Y, por último, hay que agregar que es un dandy. Se dice que es el hombre más elegante y coqueto de los festivales. Vive de punta en blanco y pasea orgullosamente, con su porte húngaro-germano, su melena rubia platinada siempre brillante. Después de un rato, luego de saludar a Orlando, a Conceição y a nuestra amiga chicana Lourdes Portillo (miembro del jurado), vuestros cronistas extenuados se retiraron a sus aposentos.

7 de junio

El programa del día era ir a la Praia do Futuro. ¡Maravilloso! Preparé mi baldecito, palita y todo y nos fuimos en barra para la playa. Nos dimos un baño de media hora en el agua, efectivamente, caliente (pese a ser invierno) del mar. Una delicia. Almorzamos y conversamos con amigos. Allí conocimos a Patricia Martin, a Ana López, a su marido Hamilton Costa Pinto y a su hijito Gabriel. La historia de Patricia es increíble. Tiene 35 años, es argentina, más precisamente cordobesa. Estudió con los jesuitas y se fue becada a Japón para seguir estudiando. Pasó un año y medio allí y mientras tanto tuvo que aprender inglés y algo de japonés para poder cursar sus materias. Más tarde se va a EE.UU. y sigue estudiando en Washington. Se casa allí con un arquitecto argentino enfermo de un linfoma mortal, quien muere cinco años después en la Argentina. Patricia y su marido habían elegido vivir juntos y plenamente el tiempo que les permitiera la enfermedad. Huye despavorida de nuestro país para evitar los recuerdos y se va a Venezuela, lugar de residencia de su madre. Allí se empieza a dedicar al cine. Y cuando logra tener una carrera establecida se enamora en el Festival de Cannes de su actual marido, el cubano Alfredo Calviño, y se va a vivir con él a Cuba. Pasa dos años en la escuela de cine de San Antonio de los Baños y poco a poco se empieza a sentir mal. Nada le pertenecía. La cama tenía el número de inventario, temía que si se peleaba con alguien podía quedarse en la calle de un día para el otro. Todo le parecía provisorio. Entonces deciden mudarse a Brasil, donde existía el proyecto de crear una escuela de cine en Campos (según afirma Milton, que nació allí, la ciudad más fea del mundo). En Campos finalmente no pasa nada y ahora Patricia y Alfredo residen feliz y pacíficamente en Buzios, donde organizan festivales, seminarios y talleres de cine, etc. Además de contarme su historia, Patricia (responsable junto con Alfredo de la selección de las películas de la muestra internacional) resultó una anfitriona excelente. Siempre estaba a mano para hacer compañía o para sostener una distendida charla al sol.

Porque el sol era uno de los temas esenciales en Fortaleza. Ana López, académica cubana residente en Nueva Orleans, era la más bronceada del festival. Ana declaraba constantemente que revivía cuando sentía el aire tropical. Junto con ella y su marido, soñamos con paseos a cada una de los cientos de playas de la costa del poniente y del saliente que rodean a la ciudad de Fortaleza. Pero,



Conceição

lamentablemente, quedaron para otra vez.

El programa de vida era perfecto. Durante el día, playa. A la tardecita, cine. El antiguo cine San Luis, de bellísima construcción, muy mal sonido e incómodísimos asientos, estaba situado en una espaciosa plaza en la cual daba gusto sentarse a disfrutar del afamado vientito. Afuera del cine había una pantalla gigante donde se proyectaban las películas al mismo tiempo que en la sala. El rito consistía en sentarse en una mesa del Chopp móvil (una combi que vendía cervezas), mirar los videos previos al largometraje y conversar con los conocidos. Esa noche, en la sala, vimos *Credi-me*, una película también del Ceará, de la que tampoco entendí nada, pero que, al contrario de la anterior, me pareció horrible.

El festival constaba de una muestra de videos, una de cortometrajes (brasileños) y otra de largos (internacionales, primeras o segundas obras). Un fenómeno curioso es que la que tenía más público era la muestra de cortos. Cuando terminaba la exhibición de los cortometrajes, la mitad de la sala quedaba vacía. Los presentes, en su mayoría, eran estudiantes, o mejor dicho, ya que no le pregunté a ninguno de los presentes cuál era su ocupación, simplemente jóvenes. Acaso eso explique que la mayor ovación del festival haya estallado al fin de un corto en el que la Mona Lisa se fuma un porro. Esa noche vimos dos de los cortos que más me interesaron: *O enigma de um dia* que es de una belleza singular (ya lo habíamos visto en Gramado) y *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcanti* que es de una simpatía irresistible. Esta última ganó el premio al mejor corto. Luego del éxodo juvenil, vino la proyección de la película israelí *Lovesick on Nana Street*, de Savi Gabizon (que no asistió al festival porque lo convocó el ejército), que me gustó por su humor, ternura y locura. Es una película chiquita pero con personajes entrañables y situaciones bizarras que recuerda un poco a *Rey por inconveniencia*. Con un sabor agradable terminó nuestra segunda velada cinematográfica en el Ceará. Después del cine, nuestro amigo Orlando nos invitó a comer al barrio Praia de Iracema, el centro nocturno de Fortaleza, a un restaurante de comida típica cearense en un patio encantador en donde corría la deliciosa brisita. No estábamos solos. Entre los comensales se hallaban, además de Orlando, Conceição, Paulo Sérgio Linhares, Sylvio Back, otros y, sobre todo, Wilker, a quien tenía enfrente mío.

Wilker resultó otro caso. El hombre no para de firmar autógrafos y de repartir besos a todas las chicas y señoras que pasan a su lado. Sin poder dejar nunca de lado su birome (o caneta, como dicen ellos) Wilker nos dio clases de comida cearense y nos contó cosas de su vida. Explicó el origen de su castellano. Dice que una vez firmó un contrato para filmar en Buenos Aires *Fiebre amarilla* y *Los crápulas*, en el que se exigía que él supiera hablar español. Cuenta que llegó al set y se dio cuenta de que estaba en falta (de español no sabía nada). Así que volvió a la calle y se puso a escuchar cómo hablaba la gente. Y terminó expresándose solo con malas palabras. Su experiencia en Buenos Aires también fue complicada porque las mujeres confundían a Wilker con Vadinho y le exigían la misma performance que al galán de *Doña Flor y sus dos maridos*. También nos contó que aprendió ruso en dos años para traducir *Tío Vania* de Chéjov porque no le gustaban las traducciones brasileñas



José Wilker firmando autógrafos y besando a sus fans y Orlando Senna mirando envidioso

que estaban tomadas de la versión francesa. Además, nos enteramos de que es crítico de cine y escribe cuentos en el *Jornal do Brasil*. Otra de sus inquietudes fue adaptar *La metamorfosis* de Kafka porque no le convenía la que había hecho André Gide. Ahora está escribiendo el guión de una película que no sabe si va a dirigir. Es algo tipo *Amarcord* situada en el Nordeste brasileño. La cena estuvo muy buena pero casi muero de indigestión. La comida típica cearense es muy sabrosa pero no recomiendo consumirla en cantidad abundante y a altas horas de la noche. El menú fue el siguiente: croquetas de mandioca, frijoles verdes, carne de sol (charque que yo creía que era una comida privativa de San Martín cuando cruzaba los Andes), paçoca (charque machacado con harina de mandioca y cebolla), baião de dois (arroz, queso del Ceará hecho de leche de cabra cuajada, cebolla y porotos verdes).

Después de la charla con Wilker y de la opípara cena, nos fuimos con Sylvio Back a caminar por la costanera para tratar de hacer la digestión. Porque además de todo lo que ya dije sobre Sylvio, me olvidé de contarles que es un sano del año cero. Todos los días se levanta a las seis y camina dos horas por la costanera en Río. Además, es casi vegetariano. Cuando lo conocimos en noviembre, en Mar del Plata, todavía comía pollo. El destino quiso que lo conociéramos en el asado del Día de la Tradición. No había más que chorizos y tira de asado. Pero este año Sylvio empeoró. Ahora no come ni siquiera pollo. El único animal que permanece en su dieta es el pescado. Pero también está en vías de desaparición. Lo más curioso de todo es que el hombre es un gourmet. Pocas veces vi a alguien pedir con tanto cuidado los ingredientes de su plato y comer con tanto deleite su verdurita.

Mientras caminábamos, de algunos bares se escuchaba una música tipo chamamé que Back nos explicó que se trataba del forró, descendiente del antiguo baião, que viene de *for all*. En una época, había una base americana en esa zona. Entonces, los yanquis que hacían grandes bailes gritaban para que se acercasen todos a bailar *for all!* y de allí quedó el término forró. Pasamos por un salón de baile, donde los oficiales de marina y sus chicas se sacudían al

Sylvio Back





Lola Calviño, Julio García Espinosa, Quintín, Patricia Martín y Alfredo Calviño

compás de una canción decididamente subversiva de Chico da Silvia. Dice así:

A cor do meu batuque / Tem o toque e tem / O som da minha voz / Vermelho, vermelhaço / Vermelhusco, vermelhante, / Vermelhão. O velho comunista se aliçou / Ao rubro do rubor do meu amor / O brilho do meu canto tem o tom (bis) E a expressão da minha cor / "Vermelho" / Meu coração é vermelho / Hei, hei / De vermelho vive o coração / E, o, e, o / Tudo é garantido após / A rosa avermelhar / Tudo é garantido / Após o sol vermelhecer. Vermelhou no curral / A ideologia do folclore / Vermelhou / Vermelhou a paixão / O fogo de artifício / Da vitória / Vermelhou.

8 de junio

¡Conocí la tapioca! Este sencillo descubrimiento me hizo feliz durante cada uno de los siguientes desayunos en Fortaleza. En el comedor del hotel había una señora que hacía omelettes, huevos fritos y también una especie de panqueques de harina de tapioca. Un día con huevo frito, otro con queso. Una maravilla. Este día pintaba bien. La organización del festival había programado una visita al Beach Park, un parque de diversiones acuático. Todos pensábamos que sería una pavana pero en cuanto nos pusimos a jugar —después de vencida la primera reticencia— disfrutamos como chicos. Aunque algunos más que otros... Q., que suele ser bastante pusilánime, me sorprendió tirándose de un monstruoso tobogán gigante. Nuestro temerario cronista casi se nos va. Cuando aterrizó no entendía dónde estaba ni qué había pasado. El bañero tuvo que sacar su cabezota del agua. Q. permanecía sumergido en el pileton de medio metro de hondo sin hacer amago alguno de levantarse. De más está decir que no probó los dos toboganes restantes. Hay que agregar que había dos verdaderos suicidas en el festival, el dúo tirolés formado por los productores de la película *I virtuali*: Hermann Weiskopf y Andreas Markt, que se tiraron de los tres horribles toboganes. Y ningún bañero los tuvo que socorrer.

Florinda Bolkan y Orlando Senna



Raimundo Fagner y José Araújo

Mientras miraba atónita cómo Q. subía al tobogán, me hice amiga de Elena Irureta, una actriz española muy buena, bonita y simpática que venía en representación de la película *Hola, ¿estás sola?*

Habiendo probado casi todos los juegos, ya hartos del Beach Park, nos fuimos a la playa. Era un lugar paradisíaco con arenas blancas y palmeras casi artificiales (las tienen que regar tres veces por día para que puedan sobrevivir en esa región). Era una falsa playa caribeña pero se veía maravillosa. Otro baño de mar inolvidable. Nos hallábamos chapoteando alegremente cuando de pronto Elena, para quien no había pasado inadvertida la destreza de Q. para barrenar (actividad que consiste en dejarse arrastrar por las olas pero sin tabla, o sea el surf del pobre), le suplica: "Quintín, ¿me enseñas a coger las olas?" Carcajadas generales. Y Q. y Elena pasaron un largo rato cogiendo olas y olitas. Pero para no ser injusta tengo que informarles que Q. posee verdaderamente el don de barrenar. En lo suyo es imbatible. Nuestro crítico siempre se queja de que ese sea su único don: "¿Por qué habiendo tantos dones: el de cantar, escribir, pintar, a mí justo me vino a tocar uno tan inútil?" Cada uno tiene el don que se merece, querido Q. Después de un almuerzo monstruoso en un lujoso restaurante, se levantó el campamento. ¡Había que volver al hotel! Con Ana López y su familia nos sublevamos y nos quedamos más tiempo en la playa. Nos bañamos nuevamente. Y charlamos con un nuevo personaje, Um Keltum, "la embajadora". Um Keltum es una marroquí que tuvo una vida por demás complicada (con historias muy musulmanas) y es la esposa del embajador de Brasil en Malasia. Es una mujer sumamente delicada y extraña, habla perfectamente mil idiomas, tiene un carácter férreo y siempre logra lo que se propone. Nos hallábamos olvidados en el Beach Park (a 40 minutos de Fortaleza) y Um Keltum quería ir a ver una película que empezaba a las 17 hs. Eran aproximadamente las 16. Nosotros habíamos decidido esperar pacientemente que alguien viniera a rescatarnos. En cambio, la expeditiva embajadora se subió a la caja de una pick-up poblada por una familia numerosa, perro y canario,

Livio Teixeira y Paulo Caldas





José Araújo y Naná Vasconcellos

y se hizo todo el viaje parada y a los saltos para poder llegar a ver la película. Me parece que ya no quedan muchas embajadoras así. Por la noche fuimos a la función de *Hola, ¿estás sola?* La película me gustó. También es una película chiquita, con pocos personajes y nada pretenciosa. Es una historia sobre la amistad entre dos mujeres jóvenes, sus desencuentros amorosos y relaciones familiares. Pero lo más importante es que vimos, por primera vez, actuar a nuestra amiga Elena Irureta (en la película es la madre de Silke) que en la pantalla parecía su propia madre. Hace una semana, por segunda vez la vi actuar a Elena. Estaba viendo *La ardilla roja* de Julio Medem y de pronto aparece ella, otra vez pareciendo mucho más vieja que en la vida real, haciendo de una especie de mina medio loca que se quiere levantar a un alemán. A la salida, nos estaban esperando en el Chopp móvil Orlando y Conceição porque habíamos quedado en hacerle una entrevista al Sr. Senna. Fuimos con ellos y los congelados cubanos Lola y Julio a un restaurante verdaderamente paquete, en donde la temperatura no subía de dos grados. Luego de muchos ruegos logramos que apagaran el aire acondicionado y así pudimos disfrutar de la excelente comida y de la conversación. Orlando Senna fue director de la escuela de cine de Cuba durante cuatro años. Cuentan que su mujer, Conceição, tuvo un programa de entrevistas en la televisión durante esos años. Conceição no habla español ni lo habló nunca. Pero, gracias a su encanto natural, en Cuba se convirtió en una estrella. Era tan popular que la gente la saludaba y le pedía autógrafos por la calle. Y todos los personajes importantes de la isla querían participar del programa de Conceição. Parece que cuando volvió a Brasil extrañaba el cariño que le daba la gente y el glamour de la fama. Conceição es una mujer tan agradable y sensible que no me asombra para nada esa extraña historia caribeña: con su sonrisa amable puede conquistar el mundo. Volviendo a esa noche, la velada terminó en casa de los Senna donde nos quedamos hasta altas horas escuchando hechizados a Orlando (un narrador excepcional) y a Conceição contar historias del Nordeste y del Sertão.

9 de junio

¡Se acabó la diversión! No hay más paseos a la playa. Empezaron los seminarios, y para colmo son en portugués. Deprimida y ofuscada, no asistí a ninguno. Q., que es muy aplicado, fue a uno pero no entendió nada. El único consuelo siguió siendo la tapioca y la pileta del hotel donde nos reuníamos toda la cuadrilla, como llamaba Elena a nuestro grupo de nuevos amigos.

Por la tarde Um Keltum y Conceição me llevaron de compras a un mercado artesanal que años antes había sido una cárcel. Los mercados en Fortaleza son del tipo de los árabes: pasillos muy estrechos, todo repleto de objetos y mucha gente vendiendo. Era algo que había que ver. A mí me tocó de guía Um Keltum, quien sabía todo acerca de calidades de tejidos y artesanías. La embajadora me vino de perillas ya que me aconsejaba siempre lo correcto. Un privilegio.

Cenamos tempranito con Sylvio, que partía a la mañana siguiente. A la noche, proyección de la película húngara *Stracciatella* que no le gustó a nadie. A nosotros no nos desagradó. Es otra película con



Tasso Jereissati (gobernador de Ceará) y Wolney Oliveira

las características de las dos extranjeras anteriores (parece que los seleccionadores tienen un criterio claro): poco presupuesto, pocos personajes, pocas pretensiones, un humor discreto... Cuenta la historia de un director de orquesta que sufre de un colapso nervioso, que engañado por su mujer sucumbe ante el amor de la médica que lo asiste y que luego deja a la médica por su brujil esposa. El actor, Andrés Kern (también director y guionista), es maravilloso y justifica la visión de la película.

Después del cine, la comitiva partió para el boliche "El Pirata" adonde íbamos a escuchar el famoso forró. El sitio estaba abarrotado. Lleno de jóvenes que bailaban al son de una música espantosa. A nosotros, a los del festival, nos hicieron subir a una especie de plataforma de madera que se movía de una manera que no me gustaba nada por el frenesí de los bailarines. Fastidiados por el ruido, decidimos irnos. Con Um Keltum, Lourdes Portillo, Ruby Rich, Milton, Araújo y otros nos dirigimos hacia un lugar más agradable. El lugar al que quería ir Um Keltum estaba cerrando. Pero, como les anticipé, la embajadora consigue lo que se propone. Así que logró que nos abrieran el patio para que pudiéramos disfrutar de la encantadora brisita. De pronto, a la una y media de la mañana, Um Keltum dijo: "Ahora debo cantar. Siempre lo hago a esta hora". Y así fue. La embajadora se puso a cantar en árabe. Muy concentrada, sosteniéndose la cabeza con una mano, Keltum entonó con una voz increíblemente bella una extraña canción. Antes de irse dejando todo pago y ante la súplica de los presentes, nuestra heroína cantó una última vez.

Nos quedamos un rato más con Ruby Rich y otras personas. Ruby es una crítica de cine norteamericana. Ahora vive en San Francisco y escribe para un diario local, el *San Francisco Chronicle*, y para el *Village Voice*. También se ocupa de seleccionar películas para algunos festivales. Es una mujer muy inteligente, entusiasta y muy amable. Y sobre todo muy trabajadora (¡fue a todos los seminarios y nunca a la playa!). Pese a no tener un trabajo en relación de dependencia, se acuesta todos los días a las diez y se levanta todos los días temprano para estar lista a eso las ocho y treinta y salir

Julio García Espinosa y Lourdes Portillo, la villana del festival





El tobogán del Beach Park

hacia su oficina. Su amiga Lourdes Portillo, la villana del festival, quien siempre encuentra una maldad a mano para cada ocasión, acota: "Y qué querés, es gringa después de todo".

10 de junio

A la mañana siguiente, durante el desayuno con tapioca, nos enteramos de que nos habíamos perdido el forró. Lo que habíamos escuchado no tenía nada que ver con la música y danza local. Un papelón.

Así que desesperados, corrimos a comprar discos de forró para aunque sea poder escuchar la música del Ceará en Buenos Aires. Acompañados por Elena, partimos de excursión hacia un shopping center, el Iguatemi, donde podríamos munirnos de los codiciados CD. El Iguatemi era un lugar monstruoso. No existe en Buenos Aires un mall de esas dimensiones. Por ejemplo, había tres disquerías, varios patios de comida y los pasillos eran inmensos. Nos preguntábamos qué hacía semejante mamotreto en el estado más pobre de Brasil. Cargados con una parva de discos de forró, nos volvimos alucinados al hotel.

A la noche había dos programas superpuestos. La exhibición de *El anzuelo* (que ya habíamos visto en el Festival de Lleida) y una fiesta en la residencia del gobernador. La proyección de *El anzuelo* se repetía al día siguiente, así que todos pudimos partir elegantemente vestidos a la fiesta del gobernador. Era una fiesta despampanante en un jardín tropical y con dos orquestas de forró, pero de las buenas. Luces de colores iluminaban las plantas gigantescas. Guirnalas, mesas con sobrios manteles blancos, hileras de mozos frente a las mesas con comida. De nuevo degustamos una típica comida cearense. Además había langostas, cangrejos, langostinos. Pero lo mejor fueron los postres. Los dulces, de frutas exóticas, que no ocultaban su ascendencia árabe, eran una delicia. Me pasé toda la noche con la villana Lourdes porque me había olvidado mi cámara de fotos en el hotel. Así que juntas estuvimos sacando las fotos para *El Amante*. Nos divertimos como

Quintín, Gabriel, Ruby Rich,
Flavia, Elena Irureta, Ana López y Milton



Um Keltum entonando su canción de la una y media de la mañana

locas toda la noche. Lourdes es una auténtica malvada, de aquellas que cultivan con absoluto rigor y precisión la malicia y sentirían vergüenza de expresar una sola frase bondadosa. ¡Y pensar que en Toulouse, donde nos conocimos hace ya más de un año, parecía tan buenita!

No sé por qué, apenas a medianoche, todos empezaron a irse. ¿A quién se le ocurría abandonar semejante paraíso? La orquesta seguía tocando pero todos emprendimos la retirada.

11 de junio

Fue un día absolutamente mediocre. Encima nos perdimos (suponiendo que iba a ser un plomo) un almuerzo sofisticado en el Hotel Marriott, organizado por el Banco do Nordeste, donde tocó un guitarrista de fama mundial.

A la noche proyectaron *I virtuali*, la película producida por los intrépidos tirolese. Q. dice que es interesante, que tiene algo de *Caro diario* de Moretti, pero lo dice porque al otro día se puso a hablar con los tirolese y le cayeron muy bien. A mí me resultó muy aburrida. La película cuenta la historia de un director de cine que quiere hacer una película pero la pereza se lo impide.

Después de la anodina película, fuimos a cenar a un horrible restaurante alemán donde hacía más frío que en el Polo Norte. Cansada de tantas frustraciones, llegamos al hotel y nos quedamos un ratito en el lobby. Era nuestra última noche en Fortaleza. Allí nos encontramos con el Sr. Casolino, el hombre que nos viene negando la publicidad de Kodak para *El Amante*. Con las pocas fuerzas que me quedaban intenté convencerlo por enésima vez de la importancia de su aporte. Los cronistas muertos, después de haberse dedicado a los altos negocios, se retiran por última vez a sus dependencias para gozar de un merecido descanso.

12 de junio

Desayuno con Lourdes. Hablamos mal de todo el mundo, de todas las películas, de los perros, de la ciudad. No quedó títere con cabeza. Definitivamente, Lourdes es un genio del mal. Pero hay que reconocer que la mujer hace buenas películas. Por lo menos puedo afirmar que hizo una excelente película, *El diablo nunca duerme* (ya en el título notarán algo de lo que les digo), que se proyectó el año pasado en Buenos Aires.

Ultima tapioca. Besos y despedidas.

Una combi nos lleva nuevamente al aeropuerto de Fortaleza. El viaje de vuelta fue un placer. ¡No hacía frío! Durante el vuelo tenía una sensación extraña. Deseaba que el viaje no terminara nunca. Disfrutaba de esa suspensión del tiempo. Volar. Aterrizar. Volver a despegar. Y el tiempo pasaba. Merienda. Lecturas. Modorra. Sueño. Cena. Lectura. Aterrizar. Escala. Decolaje. Otra cena. Y así siguiendo. La nada absoluta. Me hallaba como en una especie de limbo, sin ningún estrés, sin ningún deseo de llegar a ninguna parte, entregada a los caprichos de la nave. Pero finalmente el avión tocó tierra por última vez y tuve que bajar resignada en Ezeiza.

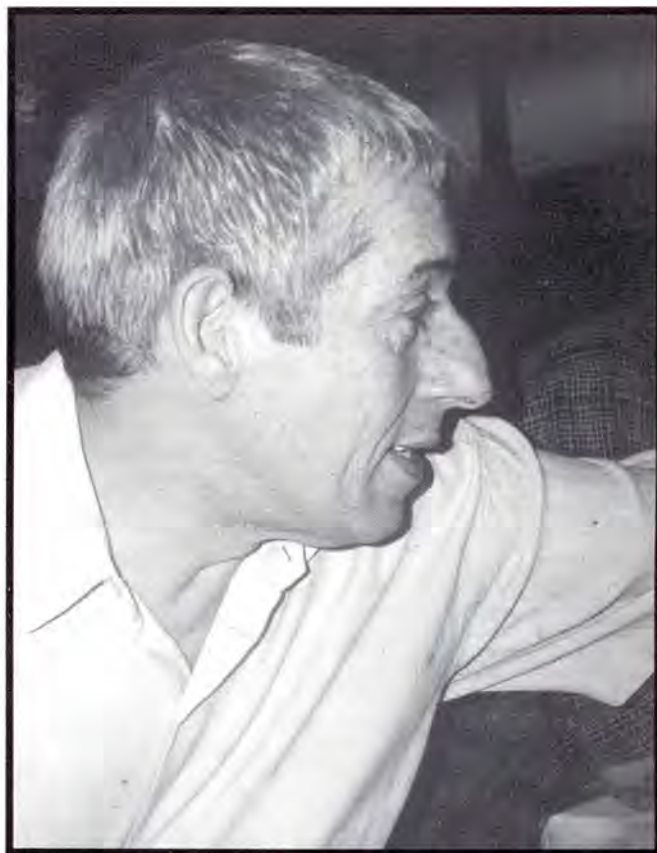
Fin. ■

Fotos: Flavia, Quintín y Lourdes Portillo

El hombre ubicuo

El año pasado entrevistamos a Orlando Senna para que nos hablara de Glauber Rocha (ver El Amante, N° 51), al que conoció desde su infancia. Después de haber sido crítico, dramaturgo, de haber participado en el Cinema Novo como director y guionista, de dirigir la escuela de cine de Cuba y de otras innumerables actividades, hoy lo encontramos, junto a su mujer Conceição, como uno de los principales animadores e ideólogo de lo que sucede en Ceará en su carácter de director del centro de dramaturgia del Dragão do Mar. Senna tiene muy claro el proyecto como parte del desarrollo del cine

latinoamericano. Pero además de funcionario, Senna es imbatible contando historias, enhebrando hechos históricos, anécdotas y leyendas, creando para sus interlocutores un mundo en el que un mito se levanta en cada esquina. Un ejemplo: en la entrevista sobre Glauber, nos dijo que Welles creó el cine de Bahía. Esta vez volvió a usar a Welles para hacerlo responsable del nacimiento del cine en Ceará. Cuando habla Senna hay que verificar los datos, pero la experiencia es siempre estimulante.



1ª parte. Orlando Senna, funcionario

Contáenos este asunto de la movida de Fortaleza.

El gobernador actual, Tasso Jereissati, fue electo por primera vez hace diez años. Cuando cumplió su mandato, lo reemplazó Ciro Gomes, un amigo del mismo partido, el PSDB de Fernando Henrique Cardoso, y de la misma línea política. Después de Ciro volvió Jereissati, que tenía que cumplir un plan de gobierno que necesitaba 12 o 16 años para poder llevarse a cabo. La historia de Jereissati es que derrotó con las elecciones al poder de los "coroneles" que estuvieron en el gobierno como cien años, como líder de los jóvenes empresarios. Es un hombre muy muy rico, millonario. Representa a la Coca Cola y a ciertos shoppings famosos de Brasil. Sea que continúe Jereissati (quien por ahora dice que no quiere) o regrese Ciro Gomes, harán un gobierno de 16 años. Jereissati también es un presidenciable y decían que podía ser el candidato del PSDB si Cardoso no lograba hacer aprobar la cláusula de reelección. Este es el perfil del gobernador, un cinéfilo que desde muy joven iba a un cineclub famoso de Río de Janeiro que se llama Paysandú, donde nos conocimos. El proyecto de este

hombre es que la industria audiovisual sea una prioridad de Estado, en la misma medida en que lo son la agricultura y la siderurgia. Por primera vez pasa esto en Brasil, que la industria audiovisual tenga la misma importancia que la agricultura. Además, tiene que ser una industria porque la filosofía de este gobierno es que el Ceará debe tener muchos empleos en el futuro, en cinco o diez años. La industria tradicional ya no genera empleos. Eso ya se sabe en todo el mundo. ¿Qué genera empleos? Los servicios. Y la industria audiovisual, además de ser una industria en sí misma, es una generadora de servicios enorme. Y por eso es una prioridad de Estado. Por eso se montó un proyecto que tiene tres aspectos: producción, difusión y formación. La producción está basada en dos cosas. En primer lugar, en una ley, la ley Jereissati que es de captación de recursos, de desgravación impositiva, y funciona de la siguiente manera: uno le presenta un proyecto a una empresa y esta, en lugar de pagar sus impuestos al Estado, los invierte en el proyecto. La única intervención del Estado en esta transacción es la fiscalización, verifica que el proyecto se lleve a cabo. El año pasado se consiguieron con este método entre tres y cuatro millones de

dólares para hacer películas. En segundo lugar, existe la Comisión de Cine y Video que es una *Film Commission*, igual que las de Europa o EE.UU., es decir, un departamento que ayuda y apoya a las producciones locales y trata de seducir y atraer productores de afuera. De esta manera la producción nacional también puede ser financiada por gente de afuera que, a su vez, puede hacer uso de la ley. La difusión tiene que ver con la Comisión de Cine y Video que hace conocer el Ceará en el mundo. Además se ocupa de la recuperación de antiguos cines y de la construcción de nuevas salas. Ahora hay una sola en Fortaleza. Se están construyendo tres nuevas en el Centro Dragão do Mar, que se va a inaugurar en diciembre, y hay un trabajo de recuperación de unas veinte salas en el interior del estado a fin de tener un pequeño circuito para las películas brasileñas y contratos con distribuidores para garantizar la exhibición de las películas brasileñas en Ceará. Y por último, está la formación que ofrece el Dragão do Mar, que consta de tres centros: un centro de formación básica, un centro de diseño industrial y uno de dramaturgia. El centro de formación básica se dirige a la base de la elaboración del cine. Hay cursos pequeños

pero modulares y crecientes de manera tal que uno puede hacer cinco cursos y tener un certificado de cine y video, de artes escénicas, artes plásticas, artesanía, gestión cultural, producción. Todo eso lo dirige Maurice Capovilla. El centro de diseño de cinco cursos que se realizan en dos años y cuatro programas relacionados con la industria y el comercio local lo dirige Eduardo Barroso Neto, un diseñador brasileño. Y, por último, el centro de dramaturgia que lo dirijo yo y que tiene dos ramas. Una es el curso de entrenamiento de escritores para guión, obras de teatro y todo tipo de escritura, que está acoplado a un plan de talleres y seminarios permanentes. El más importante de los talleres fue un laboratorio de guión para todos los estados del Nordeste con las películas que tenían alguna probabilidad de ser firmadas este año. De las ocho finalistas creo que tres ya están en preproducción. Y el seminario más importante fue sobre la dramaturgia y las nuevas tecnologías. La dramaturgia y la interactividad, la virtualidad. ¿Qué hacemos nosotros, los escritores, delante de este abismo de cosas? Y la otra rama del centro de dramaturgia es el teatro, con cursos para directores de teatro. Conceição es la coordinadora artística. También hay un colegio de producción teatral y un programa de apoyo al teatro local. Les damos un poco de dinero y asesoramiento a los grupos que montan espectáculos. Este año son cuatro. O sea que el Dragón del Mar producirá en total como una docena de espectáculos teatrales, de los que ya se estrenaron dos. Eso hizo que toda la ciudad se movilizara. El Centro Dragão do Mar es una escuela múltiple, dirigida por un consejo integrado por Paulo Linhares, Maurice Capovilla, Wolney Oliveira y yo. Este consejo toma todas las decisiones. Ese es el diseño general. El año pasado hicimos cuatro o cinco largos, y en el 97/98 vamos a ver si alcanzamos los doce que fueron anunciados en la ceremonia inaugural del Festival de Ceará. ¿Cuál es la importancia de todo esto para Brasil? En Fortaleza, en este momento, se produce más que en Río de Janeiro. Es una manera de romper con el eje Río-San Pablo. Se está logrando una descentralización de la producción en Brasil. Se está produciendo en Recife, en Río Grande Do Sul, en Amazonia. En el festival hay un seminario que trata el tema. Toda esta movida empezó a partir de una relación muy fuerte con la escuela de Cuba. Cuatro jóvenes cearenses fueron la primera generación de la escuela y cuando regresaron trabajaron juntos y empezaron a meterse en cosas esenciales de la vida cultural de la ciudad. Wolney Oliveira fue a dirigir la Casa Amarela, que es un departamento de la Universidad de Ceará fundado por su padre, Euzélio Oliveira, un hombre muy conocido. Es una escuela de video y de cine. Mientras yo era su director, encaramos un proyecto que se llamó "Luz, cámara, imaginación". Era como un primer año de la escuela pero en cuatro o cinco meses. Fue a partir de allí que surgió la idea

del Dragón del Mar. Tenemos que hacer algo más sólido. Físicamente, hasta diciembre, el Centro Dragão do Mar funciona en distintos lugares de la ciudad y del estado. Por ejemplo, el curso de formación básica que tiene 3000 alumnos está en varios puntos del estado: allí se forman costureras, maquinistas, electricistas, todo lo que tiene que ver con el teatro y las artes plásticas. Ahora, con la inauguración del Centro Dragão do Mar, que es una cosa enorme, que yo llamo el Beaubourg del Sertão, se va a juntar todo un poco más pero no enteramente. Va a haber cines, teatros, un planetario, dos museos, una biblioteca, clases del Dragón del Mar. En Brasil hay un problema que no sé si también existe en Argentina. Cuando se acaba un gobierno, casi todo lo que hizo el anterior se cae. Porque el gobierno nuevo dice "eso no es mío". Entonces, hay que intentar dejar cosas hechas, sólidas, para que un nuevo gobierno —aunque todavía no hay un peligro inmediato— pueda acabar con eso. Es el proyecto más importante de Brasil en lo que respecta a lo audiovisual. Es muy grande, pero amarrando una cosa con la otra. Como ejemplo de amarrado, todos los proyectos del Dragón del Mar son ciclos de dos años. A finales del 98 finalizan todos los ciclos: todos los cursos y producciones terminan y se empieza otro ciclo. De esta manera nada se queda a mitad de camino. Si se cae el gobierno, si algo pasa, igual se termina algo. Por eso digo que es amarrado. Para mí no es para siempre, pero la gente aquí cree que sí lo es. Es bueno para la ciudad y para el estado porque hay una movida enorme de gente, de cosas.

En Ceará, el cine empieza prácticamente ahora. ¿Y qué películas están hechas?

Corisco e Dadá, A ostra e o vento de Walter Lima Jr., *O Sertão das memórias, Credi-me, Bocage, o triunfo do amor*. Hay otras doce películas en marcha que están en distintas etapas.

¿Cuánto cuestan estas películas?

Para Brasil son presupuestos bajos, con la excepción de la película de Barreto, *Bela Donna*, que cuesta cuatro o cinco millones. Pero la mayoría cuesta menos de un millón, 600.000, 500.000.

¿Es más barato filmar en Ceará que en otra parte?

Creo que sí, por lo menos todos dicen eso. Porque los precios de los hoteles, de transporte son más baratos que en el sur y la mano de obra también es más barata. Además de eso, tienen un apoyo del gobierno, fuera de la ley y fuera de todo, que es un apoyo para la preproducción. Si uno tiene un proyecto, viene aquí y la Comisión le ofrece transporte, helicópteros, hotel para que prepare sus proyectos. Es un costo que el estado asume para que el proyecto camine. Es una ayuda muy interesante. Eso no pasa en ninguna parte de Brasil. Esto hace que la película sea más barata para el

productor, aunque no hace más barata la producción.

También están por hacer un centro de producción.

Sí. Pero es el centro de producción del Instituto Dragão do Mar, que servirá para los ejercicios de los alumnos pero también para producciones comerciales. Es un centro con equipos, cámaras, etc., con un laboratorio de imágenes muy moderno, todo digitalizado como los más nuevos de Nueva York, y también con un estudio de sonido.

¿Cuál es la inversión del estado?

El Centro Cultural Dragão do Mar costará doce millones en construcción y cuatro millones en equipos. Esa es una inversión pública. La inversión con el cine no creo que sea tan alta porque es la ley la que da el dinero para las películas. El Ministerio de Trabajo y el de Cultura son los que aportan dinero para el Instituto. El presupuesto del Instituto es de dos millones anuales. No es mucho. Los profesores ganan unos mil dólares a la semana. Pero de los gastos de hotel y traslados se hace cargo la Secretaría de Cultura.

¿Y qué lugar ocupa el festival?

El festival funciona como una vidriera de todo esto.

¿Cuándo empezó a tener esta dimensión?

Desde hace ya cuatro años. Empezó hace siete años como una muestra de videos locales de la ciudad. Después, al año siguiente, se convirtió en un festival del estado y al tercer año ya era nacional. En el cuarto o en el quinto, incorporó el cine y, desde el año pasado, es un festival internacional.

¿Cuántos cines hay en Fortaleza?

Creo que no pasan de diez. Brasil tiene actualmente en actividad solamente 800 cines. Teníamos 5.000, casi 6.000. Y ahora, después de muchos años de disminución del número de cines, empiezan a aumentar en los shoppings y en los multiplex.

¿Cómo ves todo el proyecto?

El proyecto de Ceará es un poco loco. Depende mucho de la voluntad de personas individuales. Es algo que empezó con la gente que está en el gobierno, los jóvenes empresarios que estaban contra las oligarquías rurales de los coroneles y que, cuando toman el poder, quieren demostrar que son personas modernas, inteligentes, etc. Era un estado muy pobre, con problemas enormes de miseria, de sequía, y hoy es mostrado en las esferas oficiales como ejemplo de superación de problemas. Es el estado que más progresa pero no llegó al nivel del Sur porque tenía mucho que avanzar. Pero ya se habla de un Ceará moderno. Ahora viene la General Motors para instalarse aquí con una fábrica enorme, y también creció mucho el turismo.

Alguien nos había dicho que Fortaleza era un lugar muy pobre. Y uno no ve exactamente eso.

No hay chicos de la calle. Ese es un logro del gobierno. Lo que hicieron fue juntar a esos chicos y formar grupos de teatro, de baile, de danza, coros, un grupo de ballet que hoy está recorriendo el mundo (ahora se presentó ante el Papa). El gobierno les paga la escuela, la merienda y algo para que trabajen en los grupos de canto o baile o lo que sea. Hay pocos niños en la calle teniendo en cuenta que es una ciudad de 2.500.000 habitantes. Es una ciudad en ascenso. Creo que Fortaleza es una de la ciudades de Brasil donde se construyen más inmuebles. Ceará es considerado un fenómeno dentro de Brasil.

2ª parte. Orlando Senna, narrador de mitos (con la ayuda de Conceição)

¿Qué historia tiene el cine en Ceará?

La historia del cine en Ceará casi no existe a excepción del mito de Orson Welles caminando por estas playas, haciendo su película *It's All True* y su tragedia personal que está muy relacionada con Ceará. Welles vino a contar la historia del hombre que fue de Fortaleza hasta Río en su jangada y que terminó muriendo durante el rodaje. Hay otro hecho histórico que fue la filmación de los bandidos, de los cangaçeiros, a fines del siglo pasado y comienzos de este, por un cineasta libanés, Benjamin Abraham que filmó a Lampião, el gran pandillero, e hizo que él y su banda actuaran delante de su cámara. Mucha gente piensa que esta es la semilla del Cinema Novo, estas escenas que están en *Corisco e Dadá*, la película de Rosenberg Cariry. Hay otra película sobre el Cangaço que se llama *Baile perfumado*, que es la historia de este camarógrafo. Las imágenes de Abraham, por tratarse de material en blanco y negro y un poco improvisadas, quedarían como un modelo para el cine que se haría después en Brasil. Y después nada. Algunos documentales... Euzélio Oliveira era un poeta que empezó este festival. Lo mataron hace dos o tres años en una pelea en la calle, por un problema de tránsito. Fue una tragedia, una cosa horrible. El era un hombre que decía cosas que nadie quería escuchar. Era un tipo grandote, caliente, tenso, que se peleaba con la gente. Creo que el hombre que lo mató le tuvo miedo y le disparó.

¿Quién era el Dragón del Mar?

Era el sobrenombre de un jangadeiro, un barquero, que era el único que hacía el transporte desde Recife y Pernambuco hasta Fortaleza. Se rehusó a traer mercancía humana, o sea, esclavos. Y por eso en Ceará no hubo una esclavitud importante. Y por la acción del Dragón del Mar se terminó cuatro años antes que en el resto de Brasil. En todo Brasil fue en 1888 y aquí en 1884 por la acción de este hombre que era negro. Brasil fue el último país americano en abolir la esclavitud. A principios de siglo, se compraban patentes

militares. La de coronel era la patente más cara que uno podía comprar al ejército. Era un título honorífico que duraba toda la vida. Había capitanes, tenientes pero los más caros eran los títulos de coroneles. Después eso se acabó, pero a los grandes terratenientes se les decía coroneles. Esta es la historia del Dragón del Mar, el hombre que impidió la esclavitud en Ceará. Hay un video de un alumno mío del proyecto "Luz, cámara, imaginación" en el que cuenta que los cearenses deciden abolir la esclavitud en 1884, y como no había esclavos van a comprar uno a Recife para poder liberarlo. La historia es muy conmovedora porque el esclavo es un hombre que no sabe hablar el portugués, no sabe nada. Lo liberan y le dicen "usted es un hombre libre", y se queda en Fortaleza muriéndose de hambre, sin saber qué hacer, sin hablar la lengua, sin saber nada. Casi loco ya, decide regresar al África, se mete en el mar y nada hasta morir.

Hay algo que no entendemos... ¿Cuáles son los límites del Sertão?

Eso es complicado. Según Guimarães Rosa, gran escritor brasileño, en mi opinión el más creativo de los escritores de la lengua portuguesa de todos los tiempos, el Sertão está dentro de cada uno de nosotros. Por eso no hay límites. Sertão se puede considerar una franja del interior de Brasil, una franja grande que va desde aquí hasta Minas Gerais, que tiene un tipo de clima igual, semiárido, y en donde, a partir del clima, de la formación étnica, de la formación colonial, también se creó un tipo de cultura. Que es la cultura de los vaqueros, de los cangaçeiros, de los yagunzos (los mercenarios a sueldo de los coroneles), de los líderes mesiánicos. Aun hoy existen yagunzos. Los que van a pelear contra los sin tierra, contra los indios, son yagunzos contratados. Son mercenarios que forman parte de esa cultura guerrera, cultura de pelea por la tierra.

¿Las historias de Glauber dónde ocurrían?

En Bahía. En el Sertão de Bahía.

¿Por qué se parece la película de Araújo a las de Glauber?

Por la cultura sertaneja. Hay una música muy fuerte. Conceição es una sertaneja típica. Yo también soy del Sertão pero de un Sertão más raro, de mineros de diamantes, es otra cosa. No vengo de los vaqueros. En cambio ella y su familia son típicos.

¿Cuál es esa especificidad?

La sequía, el hambre, los mitos, la lucha por la supervivencia. Lo que domina es la sequía, que dura años y años. Ahora eso está mejor. Ahora llueve porque se crearon represas y bosques para que disminuya la ausencia de lluvias.

¿Cuándo empezó la sequía?

Desde siempre. Hubo un proceso de desertización del Sertão. Se dice que fue la obra del hombre, que fue la primera gran

devastación de esa región a partir del 1600. Talaron todo. El Sertão es *Vidas secas*, vida seca, sin agua. Hay una historia enorme de guerras, entre ellas la famosa Guerra de Canudos con Antonio Conselheiro, sobre el que Vargas Llosa escribió en *La guerra del fin del mundo*, pero cuya base literaria es *Os Sertões* de Euclides da Cunha de 1902, en la que masacraron a 30.000 personas. Eso es en Bahía, justamente donde nació Conceição. *Gran Sertão. Veredas*, de Guimarães Rosa, en cambio, tiene que ver con el Sertão de Minas Gerais, el límite del Sertão.

Volviendo a *Vidas secas*, lo que allí se cuenta es la retirada del Sertão hacia los centros urbanos.

En realidad cuenta lo que se llama la "retirancia", la migración de los sertanejos de un lado al otro buscando el agua que acaba finalmente en las ciudades. El crecimiento de San Pablo se debe a los retirantes nordestinos. El San Pablo actual fue construido por la mezcla de italianos, japoneses y nordestinos en los años 20. La cultura brasileña está llena de canciones, de poemas, de ensayos, de películas sobre el Sertão. Su influencia en la cultura general de Brasil es enorme. Hasta se habla del Sertão en el sur, donde no existe. Por extensión se dice que hay un Sertão en San Pablo y gran parte de la llamada música sertaneja viene de San Pablo. Hay cosas muy curiosas. La cultura del rodeo en Brasil es casi tan fuerte como en EE.UU. Incluso hay competencias con EE.UU. y hasta una película que se llama *Buena sorte*, en portugués. Como negocio es más fuerte que el fútbol. Otra cosa interesante es la literatura de cordel que parte de la tradición de los juglares medievales, ahora también va a hacerse una película sobre ella que se llama *Cordeles fantásticos*.

La cultura del Sertão es fuertemente rural y se opone a la cultura urbana de Río...

Sí. Incluso San Pablo tiene una fuerte cultura rural. En el fondo es el cumplimiento de la profecía de Antonio Conselheiro: el Sertão se volverá mar y el mar se volverá Sertão. Hoy la iglesia en la que predicaba Conselheiro está bajo las aguas de una represa. El anunció que el Sertão sería cuna de ballenas, y si no hay ballenas hay por lo menos unos peces enormes. Recíprocamente, la retirancia hacia el litoral hizo que los sertanejos llegaran al mar.

*Distante da terra / tão seca mas boa /
Exposto a garoa / a lama e o pau /
Meu Deus, meu Deus / Faz pena o nortista /
Tão forte, tão bravo / Viver como escravo /
No Norte e no Sul / Ai, ai, ai, ai.*

Última estrofa de "A triste partida", larga canción sobre el exilio nordestino que canta insuperablemente Luiz Gonzaga. ■

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



Autoentrevista de Sylvio Back

Mis películas son mejores que yo

Una noche tarde, cuando el bar del hotel cerraba, nos encontramos en Fortaleza con un cinéfilo de Recife. La charla era cáustica, poco amistosa hacia las personas y películas que merodeaban el festival. Comentamos que la gente era demasiado complaciente con todo lo que ocurría. Hasta que casi al unísono, preguntamos: “¿vos lo conocés a Sylvio Back?” Era la contraseña indicada, el pasaporte al mundo de la exigencia estética e

intelectual. Antes de partir y después de discutir contra casi todo, Back nos entregó este artículo que pinta su clase y su arrogancia. Bienvenidos al reino de la disidencia.

Empecemos con una mirada sobre tus treinta años de cine: ¿tenés alguna película preferida y, al fin de cuentas, por qué filmás?

Las películas son como los hijos. ¿Cómo elegir al más querido y amado? El mejor es siempre el próximo... Mis 35 películas (ocho largometrajes) reflejan treinta años de carrera (debuté en 1964 con *As moradas*). Veintisiete son cortos y medimetrajes, entre ellos varios “Globo Reporter” (todos reverberan como si se tratara de una circunnavegación en torno de una misma película). Cada obra es una inversión existencial: solo sé hacer cine así. Hay films cuya gestación me llevó seis años, como *República Guarani*, o cuatro años, como *Guerra do Brasil*. O incluso *Lost Zweig* (*Zweig perdido*), una ficción que pretendía filmar hasta el Carnaval del 97 y que vengo acariciando desde hace quince años. Todo va y viene, las películas realizadas, los proyectos armados. Me gusta rescatar la dignidad perdida del hombre, su grandeza siempre usurpada

por el poder de las instituciones, por el Estado, o cuando se olvidan de su obra, de su riesgo espiritual. Detesto la visión unívoca de los hombres y los hechos. Estoy siempre en busca de su reverso. Me interesa la historia de los que no están en la historia, los que han sido expulsados de ella (como yo mismo ya que me considero un excluido de la historia oficial del cine brasileño), el diálogo entre el cine de hoy y el cine de nuestros fundadores, desnudar a los guardianes de una verdad intocable e ir en busca de otras facetas que no son las que aparecen en las versiones que tanto el vencedor como el vencido buscan sellar para justificar la violencia, el autoritarismo y el silencio. Hay películas como *Aleluia*, *Gretchen*, *Lance Maior*, *O auto-retrato de Bakun*, *A Babel da luz*, que me llenaron de gloria, premios y elogios, y otras, en cambio, como *República Guarani* y *Rádio Audiverde*, que me cubrieron de ofensas e incomprensiones. Hay películas aceptadas por el público, como *Revolução de 30*, *Guerra do Brasil*, y

otras rechazadas, como *A Guerra dos Pelados*, una película que aun hoy, veinticinco años más tarde, mantiene su actualidad al rescatar el primer conflicto armado por la posesión de tierras en este siglo. *A Guerra dos Pelados* es una de las pocas películas épicas del cine brasileño que el crítico Carlos Alberto de Mattos, del *Jornal do Brasil*, llegó a comparar con *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha. Mejor imposible...

¿Por qué titulás el conjunto de tu obra como “películas en la otra orilla”, como films marginales? ¿Marginalidad geográfica del Extremo Sur, donde produjiste la mayor parte de tu cine, o marginalidad autoral?

Me parece que las dos. Mi cine siempre se caracterizó por una absoluta autonomía de vuelo. No hago hagiografías, es decir, biografías de santos, rasgo perverso e ideologizado de muchos documentales brasileños que se perfilan reverentes ante los poderosos.

Creo que eso es vergonzoso, deplorable. Volviendo a la marginalidad, también la relaciono con la propia distancia física e intelectual que, al vivir treinta años en Curitiba (desde hace casi diez vivo en Río), mantuve respecto de los modismos estéticos y políticos, inclusive del Cinema Novo. Por eso construí este cine desideologizado, tan iconoclasta, tan desencuadrado, muchas veces incomprendido, pero que no flirtea con el público ni con la crítica. Un cine absolutamente solitario que por primera vez colocó con grandeza cultural al Extremo Sur en el mapa audiovisual brasileño e internacional. A partir de mi obra comienza a existir un proceso productivo de cine en los estados del Sur. Antes solo se veían y se hablaba de películas que privilegiaban temáticas de San Pablo, Río de Janeiro o el Nordeste. Con mi primer largo, *Lance Maior*, de 1968, rompí esa hegemonía y reinauguré el cine sureño. Involuntariamente terminé siguiendo los mismos fotogramas de nuestros mayores, como Francisco Santos, Abelim, Requião, Julianelli, Scliar, Groff, los verdaderos fundadores del cine del Sur, fabricantes de una imagen diferenciada del discurso cinematográfico vigente. Pasé por el mismo trance a lo largo de los años hasta que mi obra fue reconocida, exhibida y premiada. Hoy existe toda una generación que me toma como ejemplo de tenacidad, integridad moral e ideológica, amor a nuestros orígenes étnicos y telúricos, y elogia mi total independencia formal y estética. Un cine de autor por encima de cualquier sospecha, siempre corriendo riesgos y solo comprometido con mi imaginario. Yo sé que eso es imperdonable...

Prácticamente todas tus películas suscitan polémicas. ¿Eso es algo premeditado?

Uno nunca comienza una película pensando que va a provocar polémicas. Por el tema se pueden prever las reacciones, pero premeditar es imposible. Por coincidencia o no, la mayor parte de mi obra no pasó inadvertida. Debe ser algo "genético"... Desde joven cuestiono las verdades establecidas, siempre estoy a contrapelo de la opinión corriente. Es algo íntimo que termina reflejándose en las películas y en la forma de estructurar su lenguaje. Aun hoy, al igual que *A Guerra dos Pelados* pero por otros motivos, *Aleluia*, *Gretchen* colecciona hermosos enemigos implícitos y amigos explícitos en Brasil y hasta en el exterior. Pasaron prácticamente veinte años y *Aleluia*, *Gretchen* sigue provocando reacciones

airadas en la colonia alemana sureña: su pertinencia con el recrudecimiento del neonazismo es aterradora. Además, ese es el inmodesto aporte de mi cine: la premonición, el hecho de haber sido realizado fuera de época, sin ser prisionero de palabras de orden político o religioso, sin una camisa de fuerza estética o de lenguaje. Ese abuso me ha costado caro y dio lugar a una vigilancia de derecha e izquierda impresionante, a veces increíble. Quien más ha sufrido por eso soy yo, no mi cine, que en el transcurso de los años se mantiene incólume en su esencia creativa y demoledora. Precisamente porque no son películas fechadas y, sobre todo, porque siempre reflejan un coraje libertario.

¿Cómo ves hoy *Lance Maior*, tu primera película, veintinueve años después de su realización en la provinciana Curitiba?

Hace unas semanas reví *Lance Maior* después de muchos años. Al ver el auditorio repleto, me di cuenta de que la mayoría del público tenía una edad inferior a la del film, que es de 1968. Me acomodé en la butaca y me quedé esperando la reacción de la muchachada. Dicho y hecho. Era como si no hubiera pasado una generación, como si esos jóvenes fueran los mismos y nunca hubieran salido del cine São João, en Curitiba, donde se estrenó *Lance Maior* con un éxito superior al de una película de Roberto Carlos que se proyectó simultáneamente. Cinco semanas en cartelera, siempre a sala llena. ¿Cómo podría olvidarme de semejante hazaña? A la salida, rodeado por algunos espectadores, uno de ellos me dijo con total seriedad y convicción que le gustaba ver películas de otras épocas para compararlas con su realidad actual y con lo que muestra la televisión. Y lo que le había llamado la atención en *Lance Maior* era que no parecía una película de 1968 sino filmada hoy. Me emocioné y me quedé en estado de gracia toda la noche... Me gustaría que mis películas de ahora en adelante mantuvieran el vigor estético y el aura moral de *Lance Maior*. Entonces quedamos así, pensé: para cada generación hay un acuerdo con la filmografía de Sylvio Back.

¿Qué influencias tuviste del Cinema Novo?

Aunque tengo prácticamente la edad de los cineastas sobrevivientes del Cinema Novo, nuestras películas difieren en sus propuestas y en su lenguaje. Eso se debe a que produje casi toda mi obra en Curitiba. Solo después, cuando emprendí el proyecto

de *Lost Zweig*, cambié de residencia. Nunca hubo mucho diálogo entre la gente del Cinema Novo y yo, aunque soy amigo e incluso admirado por algunos de ellos (y lo fui explícitamente por Glauber Rocha, quien cada vez que me encontraba se ponía a gritar "Este es el cacique del Sur"). Esa distancia me trajo innumerables perjuicios en el área de la producción pero al mismo tiempo permitió que no me dejase inocular por el ideario político-ideológico y estético del Cinema Novo de los años 60. Eso no quiere decir que no lo envidiase o que el CN pasara inadvertido para mí. En algunos cineastas como Glauber, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, y especialmente Luiz Sérgio Person (de *São Paulo S/A*), un cineasta de San Pablo, descubro puntos de convergencia en cuanto a la inquietud existencial y la búsqueda de un estilo propio. Solo que con el correr de los años, mientras algunos desertaban, adoptando la estética de un cine servil a Hollywood e imitador de la TV que comenzaba a imponerse, un cine de citas, de mero ventrilocuismo de un cine europeo ya vetusto, yo perseguía el cine de ideas con todos los peligros que ello implica. Mientras otros insistían en permanecer apoyados en el muro de Berlín, aprovechando sus sombras y sobras, derrumbé el muro de Berlín de mi cine en la aurora de los años 70, en plena dictadura militar. En 1976 *Aleluia*, *Gretchen* fue la prueba de ese cine desideologizado, reiterado en tantos fotogramas posteriores. En el desenmascaramiento del falso carácter transformador del golpe de 1930 en *Revolución del 30* (1980); en la denuncia del autoritarismo histórico de la Iglesia que coartaba la libertad de las comunidades indígenas en *República Guarani* (1982); en la revelación del genocidio perpetrado por Brasil, Uruguay y Argentina durante la Guerra del Paraguay en *Guerra do Brasil* (1987); en la desmitificación del vejamen de la FEB en Italia en *Rádio Auriverde* (1991) y, recientemente, en la identificación —a través de la mirada cinematográfica del siglo— de la militarización de "nuestro salvaje" en *Yndio do Brasil* (1995). Son todas películas de riesgo, pasaportes de una enorme desfachatez moral y de una gran libertad inventiva. Es curioso que el autor sea siempre inferior a la obra. Me gustaría igualarme a ella: mis películas son mejores que yo. ■

**Traducción del portugués:
Lisandro de la Fuente**

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



Gráfica por computación

Libros / revistas / folletos

Av. Córdoba 1877 (1120) Capital Federal
Tel/Fax 815-8156 • E-mail: salinas1@interactive.com.ar

8° Festival Internacional de Cortometrajes de San Pablo

21 al 30 de agosto 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

TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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



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.*



Hayra tiene una fundación

Hace un tiempo, más del que debería haber transcurrido antes de la publicación de esta nota (aunque ahora lo estoy midiendo en el sentido contrario), Hayrabet Alacahan me citó en el bar de la librería Gandhi, donde atiende las funciones de teatro y otras yerbas como excusa para proyectar las películas que allí se exhiben. Me había dicho que tenía algo importante que comunicarme.

Solemnemente, me anunció que el grupo de cinéfilos y coleccionistas que encabeza, la Cineteca Vida, estaba dando los pasos jurídicos para convertirse en una fundación. Utilizó un tono solemne, como si me contara que estaba por tomar la primera comunión o que pensaba casarse con una princesa. Enumeró los bienes que la fundación iba a administrar: 1.500 películas, 600 videos, 2.000 libros, datos sobre 35.000 films, muchos de los cuales atestan hoy su pequeño departamento. Era raro: el hombre más bueno del mundo trataba de comportarse como un funcionario.

No hay duda de que Hayra ocupa ese puesto en el ranking personal de todos los que lo conocen. Nacido en Armenia, educado en Estambul, llegado a la Argentina por casualidad, representa a una especie en extinción pero que fue fundamental para que el cine haya llegado a ser importante para tanta gente: la de los convencidos de que su misión en la vida es mostrar películas como si se tratara de predicar un nuevo evangelio. Hayra y sus amigos han rescatado títulos valiosos de la basura, han comprado películas en los lugares más insólitos, han organizado incontables funciones en hospitales y escuelas.

Hace unos días, un visitante brasileño le habló de uno de los genios remotos del cine, su paisano Pelechián: los ojos le brillaban, la boca se le hacía agua a medida que su interlocutor le decía que las películas de Pelechián partían de principios absolutamente desconocidos de montaje. No creo que su satisfacción proviniera tanto de la ilusión de poseer una copia de algún film de ese director, sino de poder renovar la ilusión de que el cine es infinito, que siempre hay algo para descubrir para luego ser exhibido o

al menos para clasificar recortes sobre el tema.

Sospecho que Hayra desconfía de los críticos: no entiende cómo se puede hablar mal de las películas que ama, que son casi todas, a excepción de aquellas absolutamente comerciales. Pero Hayra habla mal de muy pocas personas y solo lo hace con verdadera bronca de una cierta clase de individuos: los que hacen algo parecido a él, pero movidos por la ambición de lucro o los deseos de poder. No puede concebir que coleccionar y mostrar películas sea objeto de especulación o de egoísmo, no logra entender que el circuito de la exhibición alternativa se rige por las costumbres humanas normales.

Uno de los últimos volantes de la Cineteca Vida, el que comunica este asunto de la fundación, tiene frases de Godard a los costados y está encabezado por la siguiente frase: "A quienes aman el cine..." Me parece que no califico como amante del cine en la medida en que lo ama Hayra. Que el suyo es un amor absoluto, un amor cuyo objeto nunca lo hará sentirse traicionado. Solo la religión, entre las pasiones humanas conocidas, produce esa entrega, ese fervor sin atenuantes, esas certezas de reciprocidad. Pero la de Hayra tiene algunas ventajas sobre las religiones que conozco: es inofensiva y su dios es infinitamente benigno. La fundación (en trámite) Cineteca Vida está integrada, además de Hayra, por Raúl Marcelo Aguilar, Francisco Alberto Acri, Santos di Battista, Alejandro Fontana y Claudio Daniel Minghetti. Su teléfono es el 322-4360 y su fax el 951-1089. Se aceptan donaciones de películas, libros, videos, revistas y todo lo que sirva para conservar la memoria del cine.

La documentación necesaria ha sido depositada en la Inspección General de Justicia el día 17 de abril de 1997 con el número 1.633.261. Es seguramente una noticia importante porque Hayra se puso solemne para contármelo. ■

Quintín



DIARIO DE VALDEZ XXVII

por Jorge La Ferla

Valdez Around the World: Poder absoluto

Haz todo lo que esté en tus manos para atenuar los efectos del infortunio; y jamás confíes en que las instituciones te echen una mano. Transfórmate en institución y legisla tus propias leyes de trabajo y de conducta, mientras levantas tus propias barreras contra cualquier intrusión.

Después, cuando esta institución sea una sombra alargada de ti mismo, dedícala a la celebración de personajes subversivos, antisociales o rebeldes de cualquier tipo.

Clint Eastwood, citado por Richard Schickel en la biografía sobre el gran cineasta financiada por la Valdez Entertainment

Ya desde chiquito Valdez admiraba a Eastwood, y después de la primera vez que vio *Lo bueno, lo malo y lo feo* empezó el trayecto de una amistad que lo enorgullecería. Valdez pasaba por Carmel para encontrarse con su ex intendente a tomar unos tragos y platicar sobre muchas cosas. Para él era un motivo de orgullo haber financiado algunas producciones de Eastwood. (La RKV apoyó con fondos propios a la productora Malpaso en la producción de *Los imperdonables*, *Un mundo perfecto* y *Los puentes de Madison*. Cuando Eastwood le comentó la idea original de *Poder absoluto*, Valdez sintió algo de temor y a la vez le produjo algo de gracia pensar en los resquemores que podría suscitar el film en Washington y Buenos Aires. Lo de la Pink House era anecdótico aunque siempre trataba de no crearse animosidades en Buenos Aires. Eastwood, con 66 años, sonreía frente a las ideas de Richard, y como era habitual armaba la producción con mucha eficiencia y terminaba el rodaje en tiempo récord.



Amigos son los amigos: George y Carlos, la mutua admiración y el guión de Valdez.

Valdez no dejaba de sorprenderse de su simpleza y seguridad, y de cómo al corte de la acción mandaba, muchas veces, a copiar tomas sin repetirlas. Eastwood era un sobreviviente de un cine profundamente autorral. Al ver el primer montaje Valdez se sintió satisfecho de cómo había resultado y se preguntaba hasta qué punto se leerían los detalles del discurso de Eastwood. La película era enigmática en varios sentidos y relatada de manera muy precisa cuestiones de este mundo imperfecto. (Ver las críticas al film de Eastwood en el último *Amante*.)

Malpaso II: Los tendones de Bill. Valdez sabía de antemano que todo iba a suceder de la manera en que estaba pasando. El escándalo por el origen de los fondos para la reelección de Clinton estaba basado en los casos más livianos que él mismo había tenido que filtrar a través de periodistas amigos del *Washington Post*. La monja budista, Michele Lima, un fallecido, y gente con prontuario policial que habían depositado dinero en las arcas con fervor demócrata para la campaña, eran la fachada necesaria que tapaba lo que todos sabían que había ocurrido y que era imposible de ventilar. Las últimas y desagradables reuniones con Jesse Helms en su oficina del Senado terminaron de sellar el habitual pacto de silencio. Clinton era fantástico; frente a los escándalos más terribles afirmaba su sonrisa, su expresión de sinceridad y esa actitud de certeza que tanto le había costado a Valdez encontrar durante los primeros años de la administración, allá por 1992.

Malpaso III: En busca de Richard. La furia de varios mandatarios y candidatos presidenciales latinoamericanos contra Valdez era enorme, tras su negativa de trabajar como asesor en sus campañas presidenciales. Eso a pesar de que el dinero era mucho mayor y los escándalos menores que los que él estaba acostumbrado a cubrir. Estaba ya harto de los políticos argentinos pues era insoportable el acoso. Representantes del gobierno y gente de Cavallo y del Frepaso querían a Valdez de su lado y no terminaban de entender las negativas de Richard. El dinero que ofrecían los dos últimos era descomunal y las concesiones que estaban dispuestos a hacer eran totales. Pero en el fondo Valdez no veía grandes destinos para ninguno de los dos y como él siempre quiso lo mejor para su patria de adopción, debió aceptar, aunque fuera tangencialmente, alguna asesoría.

Domingo 23 de junio. Denver-Kennebuck Port. Pocos eran los momentos en que Valdez podía darse algún tipo de placeres —producir una película, charlar con Eastwood— frente a una agenda imposible de cumplir y de evitar. La mitad del año 97 se presentaba muy cargada de eventos molestos. La reunión formal del Grupo de los 8 en Colorado había resultado satisfactoria. La declaración final tenía que ser muy clara. Si bien las conclusiones estaban arregladas, hasta último momento fueron motivo de discusión varios puntos formales, ya que se debían enunciar los criterios que regirían la economía mundial en estos últimos dos años y medio que restan del siglo. Para los europeos, particularmente, era complicado asumir frente a sus televidentes la continuación de los recortes presupuestarios, la reducción del Estado, la libertad absoluta del comercio y la rigidez inevitable de una flexibilización total. “Preparamos a nuestros pueblos y la economía para la globalización”, leía Clinton con cara de monaguillo la corregida redacción de Valdez en el *prompt reader*. Yeltsin, para variar, dormitaba y se despertaba sobresaltado, Helmut Kohl sentía otra vez los efectos de su gastritis y Chirac solo pensaba en que Jospin iba a terminar maltrecho en poco tiempo. Mientras tanto Valdez controlaba en directo los detalles de la transmisión de la conferencia de prensa que había preparado con George Bush y el presidente de Argentina. Bush, como Clinton, repetía literalmente desde su casa casi exclusivamente para la prensa argentina y mirando a su amigo, el guión de Valdez: “Es el líder mundial que más respeto”... “Lo respeto por lo que hizo en su país y por su apoyo a la operación Tormenta del Desierto”. Esta había sido la mejor solución.



Singing in the Rain: Todo está bien, aquí no ha pasado nada.

El encuentro con Clinton era imposible, por la reunión de Denver y por la antipatía que manifestaba Bill frente al riojano. Por otro lado este show con Bush era menos costoso y más efectivo para el uso de Menem. Valdez, como era su característica habitual, no solicitó dinero por este favor. Su único pedido fue la partida del embajador argentino. El precio era justo y ni siquiera se discutió; el momento era preciso y su vuelta al gabinete nacional justificaba su alejamiento de Washington. Valdez no quería meterse demasiado con los chicos del gobierno argentino pues sabía que no iban a respetar sus sugerencias. Por su origen árabe, su explícito amor por los placeres mundanos y el desparpajo para cualquier tipo de decisión, siempre, y a pesar de todo, le resultó simpática la figura del riojano. De todas maneras había decidido manejar las cosas a distancia y tras la caída de Cavallo no quería inmiscuirse más en ningún tipo de trabajito. A pesar de todos los acosos que podían justificar una merma en el poder de Menem y la preocupación de su entorno, Valdez estaba tranquilo pues las señales de Washington eran siempre de apoyo a su gestión. Las caídas de Carlos Andrés Pérez, Bucaram y Collor de Melo, de sus sillones presidenciales en Venezuela, Ecuador y Brasil respectivamente, ocurrieron por motivos menos alevosos que los que podían hacer tambalear al primer mandatario de la Pink House. Pero así como había sucedido con Ernesto Samper en Colombia y podría haber ocurrido con Cardoso en Brasil, la decisión era mantenerlos al menos por algún tiempo en la cúspide del poder. En el fondo el trabajo realizado era muy bueno. Valdez estaba resignado frente al estilo de los buenos muchachos que no terminaban de seguir sus sugerencias. Naciones Unidas: la primera fila del banco de Argentina estaba



Necrofilia: el Last Picture Show de las exhumaciones.

cubierta por Carlos, Zulemita y el canciller de marca argentina. Valdez se agarraba la cabeza frente al monitor de su computadora en Denver. El aplauso de todos coronaba las palabras del presidente argentino en la conferencia sobre medio ambiente. Evidentemente se habían olvidado del gráfico de Valdez con la ubicación del entorno presidencial para la transmisión televisiva así como los textos sobre el dramático llamado final para preservar a la humanidad del flagelo de la contaminación. Con su increíble sonrisa terminaba su alocución: "Mejor que decir es hacer y mejor que prometer es realizar".

Do the right thing. Valdez, de mala manera, garabateó algunos consejos finales antes de despedirse de sus compatriotas que estaban felices tras el nuevo éxito de su periplo americano (ver "Diario de Valdez XX", con la crónica de la última visita de Menem a los USA y los buenos servicios de Valdez). Hay que alentar el fortalecimiento de un periodismo opositor, que dócilmente sea garantía de todos los valores de la democracia fisurados por la reconversión argentina. La noticia de que el Departamento de Estado estaba al tanto de las increíbles cifras del blanqueo de dinero de dádavas era la última advertencia para que entendieran que las cosas tenían que hacerse de la mejor manera posible. El ejemplo chileno de guante blanco era ya imposible de aplicar en Argentina y, ante la mala imagen, las sugerencias de Valdez, una vez más, constituían un paliativo a considerar. Con casi todos los medios masivos de comunicación cautivos en pocas manos y una gestión empresarial muy eficiente, era claro que había bandera blanca para que se diera preponderancia al pedido de Valdez. Un periodismo comprometido hasta el tuétano con el estado de cosas debía aparecer como inteligente opositor al gobierno defendiendo los grandes valores perdidos. Sus enunciados sobre ética, justicia independiente, libre competencia, defensa de las fuentes de trabajo, de la educación y de otros valores definitivamente olvidados debían al mismo tiempo responder a las políticas de los multimedios manejadas por los sutiles hilos de Valdez. El tema prohibido era cualquier referencia a este nuevo orden de los medios en Argentina. En cuanto a lo demás, no había ningún problema en ventilar lo que fuese, incluso existía el compromiso de todos los órganos de inteligencia, a veces un tanto descoordinados entre sí, de suministrar información a todos estos periodistas para que tuvieran noticias de primera mano para sustentar sus denuncias. Desde la declaración de impuestos de Cavallo hasta las listas de las llamadas telefónicas del Excalibur fueron provistas por estas fuentes oficiales de extrema confianza. Nadie sabía dónde estaba parado, ni los gobernantes ni los representantes del cuarto poder. Lo importante era garantizar el espectáculo. La gente necesitaba creer en algo y, frente a la absoluta desconfianza de la población hacia todos los partidos políticos, era necesario recrear la imagen de un periodismo defensor



Cazador blanco, corazón negro. Valdez es a Clint lo que Eastwood es a John, lo que Huston es a Dios.

de los valores de la democracia y crítico del sistema. Varios partidos volvían con la idea de fundar nuevos órganos de prensa, al menos hasta las próximas elecciones de octubre. El periodismo debía ser noticia. Trabajen con esas consignas metatextuales, rezaba el *paper* de Valdez. A pesar de no haber entendido las últimas palabras, todos asintieron contentos tras la lectura del *e-mail* confidencial y volvieron felices a Buenos Aires. Valdez estaba contento con los resultados y la partida de la comitiva argentina y de todos los integrantes del Grupo de los 8. Volviendo a su casa en Nueva Jersey, una vez más se preguntó cómo había resultado todo para que él, un joven lleno de sueños e ideales, cayera tan bajo. Valdez, como era ya su costumbre, entró en una profunda depresión y en una crisis de autoestima.

El cadáver de un país exhumado. La noticia de la supuesta aparición de los restos del Che en Bolivia, en vez de cerrar una historia, continuaba con los restos de un país en descomposición. Muchos de los cómplices de la soledad y el abandono de Guevara en Bolivia se exaltaban frente al maravilloso encuentro. La misma historia argentina mantiene relaciones de necrofilia con muchas de sus víctimas y frente a un destino inevitable se ensaña en un espectáculo mediático de permanentes desentierros, cadáveres mutilados por autopsias, momificaciones y oblacones. Todos estos cuerpos, con la única fuerza de las bacterias que se alimentan de cadáveres, van marcando el destino de un país: Evita, el Che, el general Perón, los desaparecidos, María Soledad Morales, José Luis Cabezas, Carlos Menem Junior, son el derrotero del luto permanente de una Argentina que al no hacerse cargo de la historia en el momento que ocurre, vive un show mediático en que el *habeas corpus mortis* siempre está presente y se renueva. Valdez de alguna manera sentía, como se le había ocurrido a Luis Puenzo, que se podía seguir adaptando la novela de Camus a la realidad argentina. Y ya no podía hacer más que taparse la nariz.

Norman Mailer: "Me han contado que usted se define como un don nadie y un vagabundo. ¿Es cierto?" Respondió Eastwood: "Yo no he dicho nunca eso". Y Mailer: "¿Entonces, cómo se define usted?" Eastwood clavó en él su mirada añorada: "Como un don nadie y un vagabundo". Citado por Richard Shickel en la biografía de Eastwood. ■

Doc Comparato y su libro sobre el guión

Un doctor por aquí

Durante tres días de junio, el Centro Cultural Ricardo Rojas se llenó de gente ansiosa por cursar un breve seminario a cargo del guionista y docente brasileño Doc Comparato, quien además vino a presentar la reedición actualizada de su libro El guión. Arte y técnica de la escritura para cine y televisión, editado por la Oficina de Publicaciones del CBC conjuntamente con el Centro Rojas. A continuación parte de la experiencia y algunas reflexiones a cargo de nuestro enviado Ricagno, que ofició como alumno y como uno de los presentadores del libro.

Hace más de quince años, cuando Syd Field no era conocido en estos pagos al sur del Río Grande, y cuando ser estudiante de cine aún no estaba de moda, se editó en Brasil un libro que había sido rechazado por varias editoriales: *O roteiro*, de Doc Comparato. Inesperadamente, este específico manual del guionista fue un éxito editorial, las reediciones se sucedieron hasta llegar a doce y tras ellas comenzaron las traducciones. Una versión española fue durante la década pasada algo así como el *Libro de Doña Petrona* de los aspirantes a guionistas y cineastas de habla castellana. Quince años más tarde, los *Libros del Rojas* ofrecen esta edición argentina actualizada (con la colaboración, adaptación y traducción de la videasta Sabrina Farji). Y con ella vino su autor.

Claro que actualmente la llegada a estas tierras de libros cuya especificidad es la escritura de guión ha aumentado en cantidad y con gran variación de calidad. Pero la obra de Comparato sigue siendo pionera. Y la afluencia masiva (más de cien inscriptos) al breve seminario que Doc Comparato ofreció en el Rojas está hablando de una necesidad de especialización en el campo de la escritura cinematográfica. ¿O televisiva? Comparato ve el guión como vehículo principal para la formulación de historias a contarse en imágenes y sabe que hoy estas no circulan exclusivamente en las áreas estrictas de las salas cinematográficas. La televisión puede ser un medio tan propicio como cualquier otro. El mismo, además de haber escrito guiones para films, ha dedicado parte de su producción a la escritura de guiones para series, miniseries, especiales y telefilms en Portugal, Francia, Brasil, EE.UU., Rusia y España (dice descartar las telenovelas de larga duración porque deja de creer en los personajes y sus vicisitudes en el capítulo treinta).

También desde su propia experiencia, prioriza el trabajo en conjunto entre dos o más guionistas y remarca la relación entre la creación de la estructura de una historia y su posibilidad de venta y realización. En este sentido, el libro de Comparato es, a la vez que manual de escritura, una buena guía de venta de guiones. Tanto en su libro como en sus clases (que no son otra cosa que el origen de esa obra y a la vez la retroalimentación ya que en las sucesivas ediciones se han ido incluyendo ejemplos concretos de problemas presentados por alumnos durante sus talleres de guión alrededor del mundo) se preocupa por la especificidad del oficio y esto incluye una conciencia de las posibilidades de comercialización de la historia en el difícil equilibrio entre la necesidad expresiva y las necesidades del mercado. Así, en los capítulos previos al desarrollo de los diferentes pasos en la construcción del guión, Comparato se dedica a revisar las dificultades y las posibilidades con las que puede encontrarse un guionista para vender su creación en los tiempos de la globalización. Se centra sobre todo en el problema del medio televisivo, y relata a lo largo de todo el libro sus propias experiencias como guionista (es miembro y ha sido uno de los creadores del centro de programación de la red O Globo). Podemos tal vez discutir algunos de los conceptos de Comparato acerca de la narración contemporánea y el dinamismo de la acción por sobre la narrativa de otros tiempos y algunas otras nociones opinables. Lo que no se le puede reprochar es su didáctica y su propio dinamismo, tanto en su libro, profusamente ilustrado con ejercicios prácticos altamente atendibles, como en el despliegue ejercido durante el breve seminario. Allí se comprobó su capacidad de adaptación (punto importante para un guionista) ya que al encontrarse con un grupo mucho más numeroso de alumnos que los de un taller común debió desplegar una suerte de show mediático-performativo que en todo sentido dejaba clara una de las premisas del guionista: "No aburrirás". Comparato fue su propio libro en funcionamiento: ejemplos dinámicos, claros, mucho humor y sobre todo rapidez para atender preguntas o situaciones planteadas por los alumnos, que algunas veces rozaban el delirio "psi". También se pudieron ver algunos fragmentos de una serie escrita por él y el curioso trailer de una miniserie que se utilizó con el fin de conseguir capitales para un guión que aún no estaba realizado y que después fue difundida con éxito en varios países de Europa (la miniserie estaba basada en *Arnaud*, un personaje histórico-mítico del Medievo español. Una escena de la misma es analizada en un capítulo del libro).

Comparato ha destacado el valor de la colaboración con otros guionistas ya que, para él, ese oficio no tiene por qué ser solitario y sí solidario. Entre sus diversos trabajos (que lamentablemente no se han exhibido en la televisión local) se encuentra el que realizó junto a Gabriel García Márquez y alumnos de la Escuela de San Antonio de los Baños para la TVE, *Me alquilo para soñar*, cuyo trabajo de elaboración derivó también en un libro. En definitiva Comparato caracteriza la labor del guionista como un oficio que si bien se circunscribe al papel y se ve limitado por los deseos del director y de los productores, su mayor satisfacción consiste en el contacto de la historia con el público. Esto que puede ser una verdad de perogrullo es en todo caso una reivindicación del papel del guionista. Por ello, sin desatender las necesidades artísticas, Comparato hace hincapié en las necesidades del receptor. Podemos, como dije, discutir los conceptos y las clasificaciones con respecto al público, pero también debemos apreciar la sinceridad y la honestidad de Comparato para establecer que el oficio de guionista debe ser estimulado, respetado y rentado (al respecto, el capítulo sobre los derechos de autor es, además de bienvenido, casi insólito en lo que respecta a manuales de este estilo editados en el país). En cuanto a la estructura del libro, es elogiable que no se muestre como una única manera dictatorial de escribir guiones y sí como una saludable herramienta de trabajo, un punto de partida muy útil, con su minucioso desmenuzamiento de los pasos que van desde la idea hasta el guión definitivo. Y no solo para principiantes. El manual del Doc bien nos puede servir como manual de primeros auxilios para muchos profesionales o amateurs cuyos guiones sangran por la herida. Una sola pregunta: ¿todos esos alumnos reunidos en el seminario estaban allí porque querían ser guionistas o cineastas? Sea como fuere, antes de sacar la cámara hay que sacar una hoja. Y esta hoja no debe estar escrita de cualquier manera. El libro del Doc establece las estructuras y las formas de un modo práctico para, como él mismo dijo al finalizar el seminario: "después de asimilar todo esto, olvidarlo y comenzar el camino de la propia voz, de la propia creatividad. No hay fórmulas seguras". Casi un consejo de antimanual. Creo que algo así dije cuando presenté el libro. Y si no lo dije debería haberlo hecho. El de Comparato es un manual de trabajo que se asemeja a un guión en sí mismo, una estructura cuyo deber es no morir allí, blanco sobre negro, sino convertirse en otra cosa, algo que vive y que busca su propia respiración en un nuevo espacio. ■

Alejandro Ricagno



Tal vez lo más meritorio de *El guión cinematográfico* sea que no es un libro sobre el guión de cine. Expliquémonos: se trata más bien de un libro sobre el cine —y dentro de este, sobre esa curiosa entidad que es el cine argentino— a través de la lente del guión. Al estar cada uno de sus capítulos marcado por una firma diferente, el valor de lo cosechado por Oubiña y Aguilar —que han sabido, ante todo, escuchar antes que optar por la confrontación de opiniones— es directamente proporcional al interés de lo sostenido por los firmantes, articulistas o reporteados. Todos son interlocutores, algunos por haber sido entrevistados, otros por participar en forma voluntaria o involuntaria del cruce de voces que manifiesta el libro como vocación. La división de la obra en tres secciones, “Senders del guionista”, “Las huellas de la escritura”, y “Lecturas y otras traiciones”, intenta responder cuestiones distintas: la primera se ocupa de las metamorfosis que un sujeto sufre hasta despertarse una mañana luego de un sueño intranquilo y descubrir que se ha convertido en un guionista. La segunda, de cuál es la relación entre la escritura y la imagen de cine. La última, de qué procesos atraviesa un escrito para convertirse en un film. Más allá de la división y la secuencia de intervenciones —que los

compiladores reconocen como arbitraria— las cuestiones se mezclan, los problemas retornan y (muy especialmente en las secciones segunda y tercera) es difícil establecer fronteras claras entre las partes del volumen. Jean-Claude Carrière, Raúl Beceyro, José Pablo Feinmann, Roberto Scheuer y Aída Bortnik participan de la primera sección. Carrière —del que el libro recoge una conferencia dictada en la FUC en su primer año de vida, hacia 1991— habla del oficio, perseverando en ese don para la anécdota y la cita no muy probable (aunque verosímil) que lo hace siempre seductor, aunque el lector sospeche que se lo está embaucando; es que en medio del *potpourri* nunca deja de surgir alguna idea de las que permanecen. Otro tono es el de Beceyro, Feinmann y Scheuer. Con estilos dispares se muestran como intelectuales reflexivos; el primero cultivando restallantes hipótesis sobre el guión, incluyendo a ese gran olvidado que es el del documental; el segundo uniendo teoría y práctica con naturalidad ejemplar, el tercero enhebrando intuiciones tan interesantes como dispersas. Un caso especial es el del recurso autobiográfico propuesto por Aída Bortnik, que convierte a su entrevista en una épica bortnikiana (algo así como “Mi vida como guionista”) alternando extensos comentarios sobre sus historias con esclarecedoras afirmaciones, del tipo: “A mí Hitchcock no me interesa para nada, incluso me aburre. No se puede ver dos veces una película de Hitchcock porque, al no haber suspenso, ya no hay nada. Además, salvo excepciones, las actuaciones de sus films me parecen pésimas”. Lo hemos resaltado: el tema de *El guión cinematográfico* es el cine. Y su contenido revela mucho más que ideas sobre guiones. La segunda sección comienza con un bello texto construido a partir de una entrevista a Hugo Santiago. Como su maestro Robert Bresson, Santiago denota en sus reflexiones sobre la narración en el cine la precisión de un sistema, redoblada en su caso por su condición de músico. Beatriz Sarlo demuestra —de un modo

algo reticente en su brevedad— algo de la forma en que en ella insiste la pregunta por el guión, al que considera un escrito irresponsable. Si bien no otorga respuestas (más bien desarrolla esa única idea) las preguntas que plantea son cruciales, y desarticulan desde su base esas afirmaciones tajantes en las que suelen sustentar un supuesto saber muchos grandes y pequeños guionistas. Graciela Speranza opta por volver a uno de los obligados “grandes momentos de la historia del guión en el cine de Hollywood”: el del encuentro-confrontación entre Ray Chandler y Billy Wilder, a propósito de *Pacto de sangre*. En la última sección, Aristarain brinda una lección de pragmatismo guionístico en su sentido más filosófico. Al contrario del caso Bortnik, donde hablar de guión conduce a la biografía, aquí la autorreferencia lleva a no otra cosa que al cine. A su vez, Oubiña y Aguilar exponen en un capítulo algunas consideraciones sobre cine, narración y literatura que acaso reúna demasiados temas y referencias en un espacio exiguo, lo que los lleva a algunos saltos de trapecio arriesgados, entre la estética y los problemas de presupuesto en la producción, entre Tarkovski y Tarantino. Además, parecen creer en una vieja superstición: la que afirma que el encuentro entre cine y narración pertenece a la emulación de procedimientos novelísticos que, con Griffith, permitió la construcción del cine clásico. Lejos de esto —de seguro Oubiña y Aguilar no lo ignoran, pero puede que la concisión de su texto les haya complicado la argumentación— el cine primitivo ensayaba curiosas formas narrativas, de las que investigadores como Burch, Elsaesser, Gaudreault o Fell, entre otros, han dado minuciosa cuenta. En todo caso, contaba de modo distinto a Dickens. Pero vaya si contaba: las historias en el cine son tan viejas, al menos, como la Pasión de Zecca. La fluidez de la imagen en movimiento no la lleva a otro lado que al océano de los relatos (salvo que uno experimente intrincados diques, pero eso ya es otra cuestión). Y el tema no es ocioso en tiempos de inminente interactividad y narraciones no lineales o

basadas en un conflicto central (aunque, lo admitimos, es una discusión por lo menos larga). Breve y preciso también es el escrito de Rafael Filippelli —a quien los compiladores agradecen en su epílogo una ayuda que conjeturamos destacada en la concreción del volumen— como extenso e irregular es el discurso de Jorge Goldemberg en la entrevista de unas treinta páginas que ocupa la parte final de *El guión cinematográfico*. Plena de opiniones, de interpretaciones sobre sus guiones, la entrevista a Goldemberg —que conviene cotejar con la de Bortnik— es también una muestra destacada de cómo los “guionistas profesionales” dan ideas al cine argentino junto a los productores, y acaso mucho más que la gran mayoría de los directores. El asunto es cómo lo piensan; y si atendemos al decir tanto como a lo dicho, es posible que tengamos algunas claves a mano para entender algunos males crónicos que nos aquejan desde hace generaciones. Como libro para leer en sentidos distintos —y promoviendo diferentes significaciones en sucesivas lecturas— *El guión cinematográfico* propone una lectura de entradas múltiples: la aristotélica, tradicional, a la manera de un relato con introducción, nudo y desenlace (incluyendo en su culminación una objeción al griego o a su lectura académica —no del todo inapropiada— formulada por Goldemberg), y otra de tipo oriental, laberíntica, como las que supo promover Raúl Ruiz en sus imprevisibles clases de guión en la FEMIS: un relato siempre parcial y cambiante, cuyos senderos se bifurcan a medida que los discursos ensayan nuevos cruces, abren puertas, se complementan o combaten. En suma, de lo que se trata es de pensar el cine. Y el lugar del guión resulta, al fin y al cabo, tan bueno como cualquier otro. Su publicación marca, además, un comienzo auspicioso para una colección que podría difundir en forma sistemática, en nuestro medio, muchas iniciativas valiosas que suelen dispersarse en un paisaje editorial más bien pálido y mezquino para con los libros de cine. ■

Eduardo A. Russo

ALGUNOS DIAS CONTIGO

Quelques jours avec moi, Francia, 1988, dirigida por Claude Sautet, con Daniel Auteuil, Sandrine Bonnaire y Jean-Pierre Marielle.

Sautet es lo que alguna vez se llamó un *maestro sutil*. Siguiendo la mejor tradición del cine europeo —aquella que los diarios locales solían elogiar en sus reseñas como “una profunda indagación del alma humana”—, construyó una de las filmografías más personales que se pueda recordar. Sus películas rondan de una manera única el misterio de por qué ninguna persona feliz puede saber que lo es, de por qué hay que salir de la felicidad para saber de ella, aunque el camino más conocido para formularlo sea el de la lógica del deseo. Por eso, en los films de Sautet el triángulo amoroso carece de cualquier valor explicativo y es, a su vez, inexplicable: simplemente está presente como enigma y como excusa. Como enigma, porque la triangulación de las relaciones plantea que el amor es esencialmente una forma de autoconocimiento. Como excusa, porque los triángulos de Sautet no remiten a la idea de rivalidad y competencia, sino a la amistad, como si los distintos hombres que pueden amar a una misma mujer (como en *César y Rosalie*, en *Un corazón en invierno* o en *Algunos días contigo*) o las distintas mujeres que puede amar un mismo hombre (como en *Las cosas de la vida*) tuvieran aspectos más profundamente comunes entre sí que con los que forman pareja y eso creara una atracción entre iguales que los vuelve potencialmente inseparables. El cine de Sautet es más sobre el amor que sobre el deseo, y más que sobre el amor, sobre las amistades que se construyen alrededor del amor. En este sentido, *Algunos*

días contigo es la película que plantea más abiertamente que ninguna otra la hipótesis de que una pareja es inseparable de la red de relaciones que teje a su alrededor, esto es, que no se ama a una persona, sino a la *constelación* que la significa y que incluye a la persona amada tanto como al que la ama. Marcial es tan feliz con todo lo que rodea a Francine (incluidos sus ex patrones, su ex novio, su actual pareja, sus amigos, su falta de clase y buen gusto y la vida provinciana y vulgar que llevan todos) como infeliz junto a su madre, su esposa, los amantes de ambas, la empresa familiar, el trabajo, la responsabilidad, el dinero y, más que nada, la necesidad de controlar todo para no perderlo. Junto a ella descubre el placer de dejarse llevar, de perder el miedo a perderse y de entregarse sin reservas, aunque al mismo tiempo se esté dando cuenta de que nunca podrá volver a ser el que era y que su camino no tiene retorno. El último plano de la película abre la posibilidad de que las cosas sigan su curso de una manera que no sabemos bien cuál es, pero que presumimos que no puede ser la equivalente a un final feliz (porque lo que confirma el rostro de Francine en el contraplano donde responde a la mirada sorprendida de Marcial —en una situación simétrica a la del final de *César y Rosalie*— es que ha sido feliz con él y que sabe que quiere volver a serlo. Nada más y nada menos). No se trata de que el director les esté negando la felicidad a sus personajes, sino de que no le puede dar al público la tranquilidad de un final cerrado. Una de las más grandes virtudes de *Algunos días contigo* —como de todas las películas de Sautet disponibles en video— es que la presencia del enigma requiere del espectador para resolverlo, con lo cual el clasicismo del director siempre termina quedando entre paréntesis. ■

Silvia Schwarzböck

DEDOS MACABROS

The Beast With Five Fingers, EE.UU., 1946, dirigida por Robert Florey, con Peter Lorre, Robert Alda, Andrea King y Victor Francen. (Epoca)

El del francés y polifacético Robert Florey es uno de esos casos de directores en los que el atractivo de la figura aventaja a la excelencia de su producción. Ligado al cine desde su infancia por su temprana visión de las películas de Méliès, supo ser periodista, cineasta experimental, director de Hollywood y de numerosas series televisivas. Una carrera que abarca el cortometraje de vanguardia (el más conocido, *Vida y muerte de un extra de Hollywood*), una prolongada trayectoria en la clase B y otra de igual extensión en la TV (por ejemplo, como director de algunos capítulos claves de *Dimensión desconocida*) no es para nada desdeñable. En *Dedos macabros*, Florey da curso a uno de los mitos más caros de la ficción de terror romántica: el de la mano suelta, maldita, asesina. Algo de miembros incontrolables sabía Peter Lorre desde que había filmado una década antes con Karl Freund *Las manos de Orlac* (reseñada en *El Amante* N° 60); aquí interpreta al abogado Cummings, ansioso de continuar sus lecturas astrológicas en la mansión de su protector, el enfermísimo, anciano y tétrico pianista chopiniano Francis Ingram. Pero henos aquí que algo antes de morir, el músico cambia el testamento y deja sus posesiones a la joven y bella enfermera que lo atendió durante sus últimos días. Difunto misterioso, testamento por abrirse, un grupo humano ansioso por conocer las decisiones del finado y confinado a pasar la noche en la inmensa y oscura mansión. No se le podría pedir al celoso

Lorre actuar, en ese contexto, como un ser normal y sensato. La mano del pianista (dotada de un ominoso anillo) desaparece y los cadáveres comienzan a acumularse. El viejo piano resuena en la noche interpretado a una sola mano. Cummings debe optar por defender sus lecturas ocultistas o defenderse de la mano que comienza a acecharlo. *Dedos macabros*, acorde a la tradición romántica (cf. algunos cuentos de E. T. A. Hoffmann, o en forma algo tardía especialmente *La mano*, de Maupassant), se desarrolla en un imaginario pueblito italiano y supersticioso, San Stefano. Allí controla la paz cotidiana el comisario Ovidio Castanio (J. Carroll Naish), cuyo temor a lo sobrenatural no le impide maniobras deductivas a lo Hércules Poirot. Así, entre el *thriller* terrorífico y el policial de enigma transcurre, en una atmósfera de refinada elegancia visual (y con partitura de Max Steiner), la trama que posee su epicentro en la confrontación entre Lorre y la mano reptante, en su escritorio y pululando por su amada biblioteca. Y si la película posee lagunas, la secuencia es antológica. Luis Buñuel pasó toda su vida protestando por el presunto plagio que habría perpetrado Florey a partir de esas imágenes obsesivas de una mano despegada y movediza que reclamaba como suyas y que la familia Addams elevaría finalmente al plano de asistente familiar, pero con la que el desdichado abogado Cummings no pudo ponerse de acuerdo. ■

Eduardo A. Russo

LA MARCHA DEL MILLON DE HOMBRES

Get on the Bus, EE.UU., 1996, dirigida por Spike Lee, con Ossie Davies, Thomas Jefferson Byrd y Hill Harper. (LK-Tel)

El 16 de octubre de 1995, en los EE.UU., un millón de

personas pertenecientes a una raza que había sido sistemáticamente relegada, humillada y pisoteada en ese país tomaron la determinación de marchar desde los cuatro puntos cardinales hacia la capital en un acto casi sin precedentes. Llegaron hasta allí para hacerse oír y escuchar a un líder que les hacía sentir que ese esfuerzo era el primer movimiento de una marea incontenible que los iba a sacar de su insoportable situación. Ese mismo día y en el mismo país, un millón de personas iban a acudir al llamado de un líder religioso fundamentalista, cuyo discurso no escatimaba comentarios racistas, particularmente antisemitas, y que excluía de su llamado, en una actitud medieval, a las mujeres. Ambos acontecimientos son el mismo, el líder islámico se llama Louis Farrakhan y la comunidad negra —al menos su mitad masculina— es la que acudió a su llamado en un día histórico para su raza. Solo puede sentirse cómodo ante esta situación negando una de las dos descripciones. Pero las dos son ciertas. La adhesión a una y solo una de esas descripciones teñirá la percepción de esta película. Spike Lee relata la historia del viaje en ómnibus de un puñado del millón de hombres, desde la costa Oeste hasta su destino final en Washington. El grupo de hombres negros es presentado como una serie de arquetipos sin demasiada dimensión (hasta un negro gay republicano no deja de ser una suma de arquetipos contradictorios y no una persona). Lee cae (más bien se arroja) en el sentimentalismo más desaforado sin ningún empacho y, al presentar un accidental chofer blanco, da rienda suelta a su propio

racismo. Sin embargo hay un par de cosas que hacen que la película resulte más interesante que sus últimas, soporíferas, realizaciones. Una es que el hecho de su estructura eminentemente discursiva, si bien bastante anticinematográfica, pone en escena, sin sutilezas pero con claridad, todos los discursos posibles acerca de un hecho y una situación extraordinarios. Otra es el único momento visual de una potencia tal que hace recordar por qué la aparición de Spike Lee —en los tiempos de *Haz lo correcto*— resultó tan atractiva. Cuando el ómnibus pasa por uno de los estados sureños, deben sufrir una requisita policial en busca de drogas. Un policía estatal, evidentemente racista, ingresa al ómnibus con un perro entrenado para oler drogas. Los discursos cesan mientras el perro camina por el pasillo del ómnibus, la banda de sonido (la bella canción "People Get Ready", de Curtis Mayfield) se pone en un altísimo, deliberado primer plano y los rostros furibundos y aterrados de los pasajeros del ómnibus hacen sentir que algunas cosas hoy en los EE.UU. tienen la misma resonancia que en la época de los algodones de Alabama. ■

Gustavo Noriega

EL HOMBRE Y EL MONSTRUO

Dr. Jekyll and Mr. Hyde, EE.UU., 1932, dirigida por Rouben Mamoulian, con Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert y Edgar Norton. (Epoca)

Tan extraño es el caso de esta película como el de su

desdoblado protagonista. Baste decir que comienza con el león de la Metro y termina con la montaña de la Paramount. Rastros que en ella dejó su desaparición durante un par de generaciones, debido a que la MGM compró sus derechos y la mandó al depósito para que no compitiera con su versión (*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941) donde Spencer Tracy daba rienda suelta alternativamente a sus más excelsos sentimientos o bajos instintos con similar cantidad de exceso gestual. El caso es que la confrontación con esta versión mítica depara no pocas sorpresas. La cámara con que Mamoulian filma es muy móvil, como para desmentir de una vez por todas esa presunta rigidez del sonoro todavía convaleciente de sus traumáticos inicios: el plano inicial de *El hombre y el monstruo* es un *tour de force* impresionante. Un largo tramo en cámara subjetiva de Jekyll, solo interrumpido por la fugaz contemplación frente a un espejo, nos permite acompañarlo desde su casa a la universidad donde dicta su popular cátedra. Mamoulian (apoyado por el productor Zukor) dispone de abundantes elementos escénicos para convertir a este *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* en una experiencia visual lujuriosa; las trayectorias descriptivas de la cámara suelen demorar la acción. Y la lujuria se redobla (pre-código Hays, el film se permite ciertas deliciosas licencias) ante las apariciones de Miriam Hopkins, cuya Ivy enloquece de deseo al comprometido Jekyll, quien, casto y con una boda largamente demorada, necesita calmar sus nervios y no sabe bien cómo, hasta que cierto cóctel le da una idea. Los experimentos visuales

siguen hasta un grado insólito. Pocas veces se ha visto en la historia del cine —y resultan casi inimaginables en el contexto que rodeó a esta producción, filmada en 1931— un uso tan extremado de las miradas a cámara (aquellas de la pasión o de la muerte inminente). Las secuencias de transformación basadas en procedimientos ópticos (vituperadas por hordas de supuestos especialistas que solo habían leído de ellas en los libros) son aún espeluznantes: a pesar del maquillaje imperfecto son mucho más patéticas y efectivas que las muy celebradas de Lon Chaney en *El hombre lobo*. En lugar de preguntar por el ¿cómo se hizo?, crece el horror ante el cambio imposible. Hay algo realmente curioso en esta versión del *Dr. Jekyll*... —que en su momento supo destacar asombrado William Everson—: luego de superar el impacto inicial por la fachada simiesca de su Mr. Hyde, ese exceso de *make-up* (sin reducir los recursos que desde un costado eminentemente teatral aportó March) contribuye a que veamos las tropelías de Hyde como protagonizadas por otra persona, como Stevenson quería que viéramos a sus personajes. La muerte de Hyde (y su ritual reconversión en Jekyll *post-mortem* y en pantalla) es antológica. No solo porque su costado diurno vuelve sobre la mesa de laboratorio donde cayó el cuerpo, otorgando una inesperada lección de anatomía moral a los asistentes, sino por el modo extremadamente realista en que se ha matado a Hyde, de un disparo reticente, como a una fiera que se sacrifica como último recurso. ■

Eduardo A. Russo

Las películas que no conseguís



PICCADILLY
VIDEOTECA

CINE • FANT • DE • ACTOR • FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

La máquina de las pesadillas

El cine de terror y de ciencia ficción
en la teoría cinematográfica contemporánea

entre otros, se analizarán films de:

• Tod Browning • Fritz Lang • Jacques Tourneur • Jack Arnold • Georges Franju •
• Jean-Luc Godard • William Friedkin • John Carpenter • David Cronenberg •

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

REPASO

Matilda, dirigida por Danny De Vito. (LK-Tel)

El último De Vito, según el relato de Roald Dahl, empieza como una gran película por su oscura visión de la infancia. Lamentablemente, la última hora se limita al enfrentamiento de Matilda con una profesora gorda donde los efectos especiales cansan y la historia nunca avanza. Una versión light de *La guerra de los Roses* y nada más que eso. EA N° 59.

Sobreviviendo a Picasso (*Surviving Picasso*), dirigida por James Ivory. (AVH)

Una película sobre Picasso en la que no hay cuadros de Picasso y su obra se explica por la relación que mantiene con las mujeres: un disparate. Comentario en contra en EA N° 62.

Sostiene Pereira, dirigida por Roberto Faenza. (AVH)

Más que el asesinato de la novela de Tabucchi, se trata del homicidio del cine a manos de Roberto Faenza, uno de los directores más incompetentes que se haya

visto en mucho tiempo. A pesar de eso, comentario a favor en EA N° 63.

Martín (Hache), dirigida por Adolfo Aristarain. (AVH)

Mucho se escribió sobre el último y exitoso film de Aristarain debido a un material ideal para decir pavadas sin ningún sentido. En EA N° 62, Noriega escribió a favor y en el 64 Silvia y Sergio hicieron un minucioso análisis en contra de la película. Mientras en la redacción seguimos discutiendo, ustedes hagan lo mismo.

Kolya, dirigida por Jan Svěrák. (AVH)

La ganadora del Oscar a la Mejor Película Extranjera tiene una gran virtud: no pretender ser más de lo que es. Sin demasiadas pretensiones, volando bajo, sin golpes bajos y contando una historia simple dentro de un contexto social importante, *Kolya* es una muestra de cine rutinario, emotivo y placentero. Nada más que eso y punto. Comentario a favor en EA N° 60.

Claroscuro (Shine), dirigida por Scott Hicks. (Gativideo)

La película de músico, es decir, para el beneplácito del público amante de

engendros como *El maestro de música y Farinelli*. Esta no es tan mala solo porque el protagonista padece de una locura interesante. Comentario en contra en EA N° 61.

Larry Flynt, el nombre del escándalo (*The People vs. Larry Flynt*), dirigida por Milos Forman. (LK-Tel)

La historia del siniestro Larry Flynt daba para más y no para esta mera ilustración de un conflicto moral que termina siendo otra película sobre juicios y abogados. Como hiciera en *Amadeus*, otro film sobrevalorado del director, Forman vuelve a mostrar su escaso interés en desmenuzar a un personaje seductor para realizar una película torpe y sin vida. Comentario en EA N° 60.

Retrato de una dama (*Portrait of a Lady*), dirigida por Jane Campion. (Transeuropa)

No es tan mala como *La lección de piano* pero la adaptación de Henry James a cargo de la sobrevalorada Campion no llega a lo decoroso, especialmente por su costumbre de poner la cámara en lugares raros y otros caprichos que pretenden hacer cinematográfica la película. Comentario en EA N° 63. ■

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Estrella solitaria	J. Sayles	LK-Tel	6	6	6	7	5	
Matilda	D. De Vito	LK-Tel		4	7	5	4	8
Dante's Peak-La furia de la montaña	R. Donaldson	AVH						7
Sobreviviendo a Picasso	J. Ivory	AVH	2	1	1			1
Sostiene Pereira	R. Faenza	AVH	2	2	3	4		3
Martín (Hache)	A. Aristarain	AVH	6	6	8	7	7	8
Kolya	J. Svěrák	AVH	7	9	8	7	4	8
El Che	A. Di Salvo	AVH				1		1
Eso que tú haces	T. Hanks	Gativideo			3	3		4
Claroscuro	S. Hicks	Gativideo	4		3		2	2
Fabricante de estrellas	G. Tornatore	Gativideo					5	
Jim y el durazno gigante	T. Burton	Gativideo				6		6
Larry Flint, el nombre del escándalo	M. Forman	LK-Tel	4	6	4	5	3	5
Enemigo íntimo	A. J. Pakula	LK-Tel						2
Lawrence de Arabia	D. Lean	LK-Tel			9	5	8	10
Busco mi destino	D. Hopper	LK-Tel			7	8	4	8
Tootsie	S. Pollack	LK-Tel	7	7	8	6	6	7
Asuntos pendientes antes de morir	G. Fleder	Gativideo			3	6	3	7
Corazón de héroes	R. Scott	Gativideo						1
Chungking Express	W. Kar-wai	Transeuropa	9	9	8		2	
Retrato de una dama	J. Campion	Transeuropa	6	5	4			4
Unión criminal	J. McNaughton	Gativideo			3	7	7	

Video del Angel



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

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

Entrega a domicilio

VIDEO ALTERNATIVO

SOLAR TATOO

El mundo invertido

Gustavo Actis Piazza (*Guto es su nom de guerre y/o de plume*) está loco.

La Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba), Fruta Fruta Producciones, Teatro La Cochera, Tríada Producciones y él son los realizadores de *Solar Tatoo* (1996), cortometraje rodado en 16 mm y condenado, hasta hoy, al formato magnético (Beta Cam) por falta de presupuesto. Los que acudieron a las funciones realizadas en el Centro Cultural General Paz de Córdoba a fines del año pasado o a las proyecciones en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas a mediados de este, se encontraron con un material particularmente raro, generalmente inhallable. Bajo un gigantesco toldo, una pareja con anteojos negros camina lentamente. Están rodeados por un desierto interminable y por el insistente ruido de las olas, aunque no podemos ver el mar. Los personajes se mueven en forma extraña, hablan un castellano normal, pero su timbre es imposible de identificar. Y es que están haciendo todo *al revés*.

El rodaje, que llevó un total de diez días en las Playas del Este de Cuba, fue muy complejo debido a la decisión de realizar todas las líneas de texto y todas las escenas de acción posibles de atrás para adelante: letra por letra (y luego de agotadores ensayos en base al uso de un portastudio) cada actor dice su texto invertido (líneas de Borges o de Dariil Kharms, por ejemplo). Luego, en la moviola, lo filmado se utiliza al revés y, gracias al puntilloso estudio de los timbres, las modulaciones de la voz y los movimientos escénicos, todo comienza a cobrar sentido.

El resultado de esta doble inversión es una obra entendible pero extrañada,

reforzada además por el resto de las características del corto. *Solar Tatoo* es una película comunista en sus elementos: la estructura que protege a los bañistas del futuro de un sol destructor fue montada con dos paracaídas rusos aportados por el ejército cubano, y se utilizaron para el rodaje 1300 metros de película Orwo blanco y negro, fabricada en la ex Alemania Democrática y vencida hace veinte años. El envejecimiento los obligó a revelarla a más temperatura que lo habitual. La imagen final es plateada, neutra; el nitrato parece querer despegarse del celuloide.

Todo contribuye al extrañamiento del espectador frente al relato. La barrera cae sobre la identificación con los personajes, que no llega nunca. El público queda en el estadio de la mirada, desde donde contempla a estos habitantes de un mundo subterráneo. A pesar de sufrir una superficie vacía de vida y un sol asesino, ellos no renuncian a tener su día de playa (unos minutos al año) y repetir, bajo las órdenes de un altavoz, todos los rituales del veraneo: hacer gimnasia, colocarse bronceador, jugar con un ula-ula, tomar la merienda o hacerse un tatuaje con un uso más que estético: un código de barras sellado en el brazo que contiene información sobre su poseedor, y que se obtiene con solo tocarlo. Un bañero que se desliza sin caminar los aísla rodeándolos con una cinta. No los protege de las olas sino de los rayos ultravioleta. La escena en que cantan a coro *Las olas y el viento* de Donald fue filmada del derecho y luego regrabada con el audio invertido, interpretado por actores del grupo La Pista en Buenos Aires. "Múdnucus, múdnucus" rezaba el estribillo original.

La inversión de los diálogos también sirvió para unir culturas: fue la forma de uniformar la tonada de actores provenientes de Córdoba, Cuba, Brasil, España, Uruguay, Puerto Rico, Perú,



Venezuela e Israel. Hace años que la compañía cordobesa La Cochera, dirigida por Paco Giménez, viene trabajando en lo que llaman *creación colectiva* aplicada al cine, que ya vieron realizarse con éxito en films como los de los Monty Python. Ubicado en una casa cercana al set, cada actor realiza la inversión de su propio texto con un portastudio. Analiza la sonoridad de su voz al ser invertida y planea en grupo, coordinado por Ariel Dávila, otro miembro de la troupe. Participan en el elenco desde niños y niñas, pasando por el director, hasta célebres actores cubanos como Ydelfonso Tamayo. En los mismos días en que representaba su papel rapado, con la piel pintada de plateado y anteojos negros, podía vérselo en la TV cubana en una vieja y famosa telenovela.

Fruta Fruta es una productora virtual, un grupo de amigos que decanta en grupo de trabajo. Los une la experiencia estudiantil inconclusa de la Escuela de Avellaneda y sucesivos trabajos, como el videominuto *El mundo de Carlos* (1992). Guto es integrante de esa asociación ilícita. Tríada tuvo a su cargo la posproducción (seis meses para compaginar unos treinta minutos), que fue particularmente ardua para el sonido, grabado en ocho pistas digitales. De todas maneras, los principales recursos utilizados para ambientar (la inversión, la película, los paracaídas) son *artesanales*, es decir, están causados por la manipulación de las posibilidades mecánicas, de actuación o de producción, y no por opciones electrónicas o

informáticas prefabricadas. En 1993 Guto realizó el cortometraje *Una ilusión óptica*, con el que ganó el primer premio de video de la Bienal de Arte cordobesa. Eso le valió una beca para completar sus estudios en Cuba junto a García Márquez y aprender a manejar cámaras bajo el mar del Caribe. Por el mismo corto ganó el primer premio del concurso de videos culturales de la Secretaría de Cultura en el 95. Con ese dinero, la venta de su cámara, la colaboración de escuelas de cine y aun de actores y técnicos (que pagaron sus propios pasajes), pudo realizarse *Solar Tatoo*.

El abordaje del argumento desde lo formal, la construcción de la tensión en base a la ambientación, el acercamiento a la línea narrativa por las líneas del encuadre parecen ser constantes en la obra de este cordobés de 27 años. El desierto, el círculo, el extrañamiento, eso es lo que realmente le interesa. Lo argumental y lo genérico son casi consecuencias.

En *Solar Tatoo*, la ciencia ficción es una forma de introducir un balneario de gente desnuda sin que necesariamente sean nudistas. La no gratuidad de los efectos, la humildad de la trama, la originalidad de su (aún) desconocido trabajo, salvan a Actis Piazza del esnobismo y de la torpe lectura masiva/masivizante en términos de género, generación o corriente.

Una ilusión óptica le valió también un puesto entre los videos de Uncipar exhibidos en la República Checa en 1995. Allí, tras un gran debate en el que no estuvo presente, el jurado dictaminó que el corto trataba de "la soledad en el poder". Cuando Guto lo envió para participar en el festival de La Habana, colocó en el formulario como tema eso mismo: "la soledad en el poder". Nunca lo llamaron. ■

Máximo Eseverri

por Jorge García

Harold y Maude (*Harold and Maude*), 1972, dirigida por Hal Ashby, con Bud Cort y Ruth Gordon.

Hal Ashby alcanzó cierta reputación en los años 70 con algunas películas que han envejecido mal. Se me ocurre que esta comedia negra, sobre la relación que se entabla entre un joven que tiene problemas con su madre y que está obsesionado por la muerte y una anciana jocunda y vital, debe ser uno de sus films que mejor han resistido el paso del tiempo. Esta exhibición será una buena oportunidad de comprobarlo.

CV 30, 6/8, 18.25 hs.; 16/8, 13.10 hs.

Mi primo americano (*My American Cousin*), 1985, dirigida por Sandy Wilson, con Margaret Langrick y John Wildman.

Habrà que ver este film inédito en nuestro país de la directora canadiense Sandy Wilson, ambientado en los años 50, sobre una niña de doce años que se

enamora de su primo recién llegado. Las referencias son excelentes y la película ganó varios premios en su país de origen.

CV 5, 12/8, 22 hs.; 13/8, 3.30 hs.

Su pecado fue jugar (*Heller in Pink Tights*), 1960, dirigida por George Cukor, con Anthony Quinn y Sofia Loren.

A George Cukor casi siempre se lo ha ensalzado por sus virtudes como director de actrices y sus brillantes comedias. Esta rara incursión del director en el terreno del western, narrando las peripecias de una compañía teatral que atraviesa el Oeste, es una muestra de la versatilidad de un realizador de no siempre fácil aprehensión.

CV 5, 12/8, 13 y 19 hs.

La noche que sembró el pánico en EE.UU. (*The Night that Panicked America*), 1975, dirigida por Joseph Sargent, con Vic Morrow y Cliff de Young.

Joseph Sargent no solo ha dirigido algunas buenas películas sino que también realizó varios TV movies atractivos. Uno de ellos es esta recreación de la famosa transmisión radial de Orson Welles en 1938, que provocó una ola de histeria colectiva en los Estados Unidos. Una ajustada ambientación y excelentes interpretaciones son las virtudes de esta curiosa película.

CV 5, 17/8, 11 y 16 hs.

La historia se hace de noche (*History Is Made at Night*), 1937, dirigida por Frank Borzage, con Charles Boyer y Jean Arthur.

Es posible que el intransigente romanticismo de Frank Borzage aún esté esperando un justo reconocimiento. Este film, una de mis películas preferidas por si quieren saberlo, con una Jean Arthur simplemente maravillosa, es tal vez la muestra más perfecta del talento de un director que como ningún otro supo transmitir en bellísimas imágenes la lucha del amor

contra la adversidad. Un *must* absoluto.

CV 5, 15/8, 13 y 19 hs.

Angelo, mi amor (*Angelo, My Love*), 1983, dirigida por Robert Duvall, con Angelo Evans y Michael Evans.

Robert Duvall, un reconocido actor, ya había dirigido un documental cuando realizó este film, aparentemente una obra a medio camino entre ese género y la ficción, sobre un niño gitano de once años que conoció en la calle. Totalmente inédita en nuestro país, la película cuenta con muy buenas referencias, por lo que será cuestión de verla y de evaluarla.

CV 5, 18/8, 23.30 hs.; 19/8, 4.55 hs.

Pacto siniestro (*Strangers on a Train*), 1951, dirigida por Alfred Hitchcock, con Robert Walker y Farley Granger.

De la fusión de los talentos de Patricia Highsmith, autora de la novela original, el guión de Raymond Chandler y la dirección de Alfred Hitchcock, no podía salir nada inferior a una gran película. Tortuoso relato sobre asesinos que cruzan sus crímenes con imprevisibles consecuencias, es uno de los films mayores del Maestro y le brinda al prematuramente desaparecido Robert Walker la oportunidad del papel de su vida.

Canal 365, 17/8, 18.30 hs.

Mouchette (*Mouchette*), 1967, dirigida por Robert Bresson, con Nadine Nortier y Jean Claude Guibert.

No son muchas las oportunidades que el cable nos brinda de aproximarnos al universo temático y el estilo único de Robert Bresson. Por ello no habrá que dejar pasar la ocasión de ver esta adaptación del director de una novela de Georges Bernanos, que va mucho más allá de su anécdota aparente (las desventuras familiares de una adolescente). El sábado 30 a las 22, con repetición en la madrugada del 31 a las 3.05, el mismo canal exhibirá el film de Bresson inmediatamente anterior a este, *Al azar, Baltasar*, de 1966.

CV 5, 23/8, 22 hs.; 24/8, 3.15 hs.

AL FILO DEL VACIO

Si hay un nombre que para sectores de la crítica (y gran parte de los estudiantes de cine) se ha convertido en referente del cine europeo de los años 70 y 80 es el de Wim Wenders. Sus personajes errantes, solitarios y/o alienados supieron transmitir como pocos en el cine contemporáneo el "estado de ánimo" de una época signada por la soledad, el vacío y la ausencia de ideales. (Para mayor información sobre el director leer el libro sobre el mismo publicado por *El Amante*.) Solo quiero agregar que en mi opinión Wenders en sus últimas películas, más precisamente a partir de *Las alas del deseo*, ha mostrado una propensión a la autocomplacencia que ha hecho caer a su cine en el mismo vacío que denuncian los personajes de sus films más logrados. El ciclo con cinco de sus películas que exhibirá el canal 5 de

Cablevisión los jueves a las 22, con repetición en la madrugada de los viernes, es el que sigue: el jueves 7 irá *Movimiento falso* (1975), una de las colaboraciones del director con Peter Handke, inspirada libremente en *Wilhelm Meister* de Goethe, y segunda película de su trilogía de caminos (la primera es *Alicia en las ciudades*); es un film que en alguna medida muestra la tensión existente entre los estilos del escritor y del cineasta. El jueves 14 se verá *En el transcurso del tiempo* (1976), la última de la mencionada trilogía y para mí la obra maestra del director. Con una narración deliberadamente austera y pausada, pero un notable sentido del ritmo cinematográfico (la película dura tres horas), Wenders examina, a través de la relación entre dos *losers* que recorren Alemania, diversos aspectos de la cultura contemporánea con un rigor casi documental. Uno de los

grandes films de los últimos veinte años. El jueves 21 se proyectará *El amigo americano*, basado en una novela de Patricia Highsmith, un film fascinante y seductor, pero que a mí me interesa menos cada vez que lo veo. (Esto es algo que me pasa con todas las películas del director salvo *Alicia...* y *En el transcurso...*) Finalmente el jueves 28 se exhibirá *El estado de las cosas*, una desolada reflexión del realizador sobre el cine, que es una verdadera declaración de principios, y a continuación, a las 0.10 *Tokyo Ga*, el documental que filmó Wenders en Japón, entrevistando a varios de los colaboradores de Yasujiro Ozu, una de sus más reconocidas influencias. Una buena ocasión para ver varias películas de uno de los realizadores, para bien o para mal, más influyentes del cine contemporáneo. ■

Jorge García

La mentira candente (*No Man of Her Own*), 1950, dirigida por Mitchell Leisen, con Barbara Stanwyck y John Lund.

Tal vez uno de los directores norteamericanos más valiosos y menos comprendidos por la crítica sea Mitchell Leisen. Una buena oportunidad de apreciar su talento es este estupendo melodrama negro de ominoso clima basado en un relato de William Irish en el que Barbara Stanwyck, formidable como siempre, asume la identidad de una mujer muerta en un accidente. Una obra maestra. **Canal 365, 24/8, 4 hs.**

Delirio de pasiones (*Shock Corridor*), 1963, dirigida por Samuel Fuller, con Peter Breck y Constance Towers.

Seguramente esta no es la mejor película de Samuel Fuller pero sí la más desequilibrada y delirante. Un periodista se interna en un manicomio para investigar un crimen con impredecibles resultados. El film compensa sus ocasionales caídas de ritmo con la desmesura de algunas secuencias a la que no es ajena la iluminación de Stanley Cortez. **VCC 5, 2/8, 22 y 2 hs.; 4/8, 18 hs.**

Misión de dos valientes (*Two Rode Together*), 1962, dirigida por John Ford, con James Stewart y Richard Widmark.

Los westerns de la última etapa de John Ford son un melancólico testimonio sobre un mundo y un género en extinción. Este gran film, injustamente opacado por la inmediatamente posterior *Un tiro en la noche*, es una lírica y desencantada mirada sobre ese universo y nos presenta a James Stewart en uno de los papeles más oscuros y menos simpáticos de su carrera. Para ver, como todo Ford, sin reservas. **Space, 1/8, 7.30 hs.**

La burla del diablo (*Beat the Devil*), 1954, dirigida por John Huston, con Humphrey y Bogart y Gina Lollobrigida.

Debo confesar que nunca simpatice demasiado con esta obra, muy valorada por algunos sectores críticos y cinéfilos. Intento de John Huston de hacer una sátira sobre sus propias películas, con guión de Truman Capote, es uno de los films más bizarros y menos vistos del director. **Cinemax, 5/8, 20 hs.; 9/8, 13.15 hs.; 13/8, 18.45 hs.; 18/8, 17 hs.; 21/8, 23.30 hs.**

DEBORAH KERR: LA DAMA REGRESA

No hay duda de que el Oscar honorífico que recibió en 1995 Deborah Kerr fue un acto de estricta justicia. Es que esta pelirroja escocesa que en su adolescencia quería ser bailarina y terminó convirtiéndose en una de las actrices más versátiles que el cine nos haya dado, es la mujer que más veces fue nominada a recibir la veleidosa estatuilla sin conseguirla nunca. Nada menos que seis fueron las ocasiones en que Deborah estuvo en la lista sin que su nombre finalmente fuera pronunciado. (Hay que recordar de paso que ese Oscar honorífico fue recibido entre otros grandes ignorados por Cary Grant, Ernst Lubitsch, Howard Hawks y Barbara Stanwyck, una nada desdeñable compañía.) Tras abandonar la danza y luego de interpretar algunos pequeños papeles teatrales, Deborah Kerr debutó en el cine inglés en 1941 y tras varios roles exitosos fue contratada en 1947 por la MGM, desarrollando desde entonces casi toda su carrera en los Estados Unidos, donde realizó sus trabajos más memorables hasta su prematuro retiro de la pantalla en 1969, en la plenitud de su madurez como actriz. Desde entonces solo apareció ocasionalmente en algún TV movie ya que su ultimísima actuación cinematográfica (*The Assam Garden*, 1985) aparentemente solo se exhibió en Inglaterra y no lo vio prácticamente nadie. Es una auténtica satisfacción cinéfila, que espero sea compartida por muchos, el ciclo que en su homenaje ofrecerá el canal 5 de Cablevisión los miércoles de agosto, con la exhibición de ocho películas (dos por día) que son una excelente muestra de su talento interpretativo. El miércoles 6 a las 11 y 16 hs. irá *De aquí a la eternidad* (1953) de Fred Zinnemann, su segunda nominación al

Oscar, una producción sobrevalorada en líneas generales, pero que cuenta con un excelente cast, con Deborah en el papel más sexuado y pasional de su carrera (tanto que originalmente lo iba a interpretar nada menos que Joan Crawford). A las 13 y 19 hs. se verá *La esposa perfecta* (1953), de Sidney Sheldon, de la que no hay mucho para decir, ya que el espléndido reparto (Cary Grant, Walter Pidgeon) no pudo salvar un guión y una dirección insulsos y mediocres. El 13 a las 11 y 16 hs. veremos *Bonjour tristesse* (1958), de Otto Preminger, basada en la novela de Françoise Sagan, una película de la que la actriz no guarda un buen recuerdo, sobre todo por los problemas con el director, pero que en mi opinión está bastante bien y ella, como siempre, luce estupenda. A las 13 y 19 hs. irá nada menos que *Narciso negro* (1947), su segunda colaboración con Powell y Pressburger y su último film en Inglaterra antes de partir para Hollywood. Aquí estamos frente a una obra maestra perturbadora e inquietante, sobre un grupo de monjas que tratan de instalar una misión en el Himalaya. La Kerr hace el papel de la madre superiora, aunque su intención original era la de interpretar la monja neurótica que finalmente cubrió, admirablemente por cierto, Kathleen Byron. Por otra parte el trabajo sobre el color del iluminador Jack Cardiff es uno de los mejores que yo recuerde. Ojalá la copia a exhibirse le haga justicia. El miércoles 20 a las 11 y 16 hs. se proyectará *El arreglo* (1959), que en su confusa estructura narrativa es la peor película de Elia Kazan y el último trabajo conocido en el cine de la actriz. A las 13 y 19 hs. veremos *El prisionero de Zenda* (1951), de Richard Thorpe, que por esta vez no hace honor a su apellido y consigue un sólido relato de aventuras. Deborah como la princesa Flavia (la otra) está

fenomenal y James Mason convierte a su Ruperto De Hentzau en un villano memorable. El 27 a las 11 y 16 hs. podremos ver *El rey y yo* (1956), su tercera nominación al Oscar, un musical perjudicado por el escaso *charme* del director Walter Lang, pero en el que Deborah Kerr no solo está muy bien sino que además se da el gusto de volver a bailar. A las 13 y 19 hs. se exhibirá *Posesión satánica* (1961), dirigida por Jack Clayton, con guión de Truman Capote adaptando *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, un film fascinante y perverso, en el que la actriz, en el rol de la institutriz solterona y reprimida, cumple una de las mejores actuaciones de su carrera (de hecho es la que ella prefiere). Pero por si esto fuera poco, el canal Film & Arts, el miércoles 6 a las 9.30 y 17.30 y el jueves 21 en los mismos horarios, nos ofrece la oportunidad de compartir el debut de Deborah Kerr (*Major Barbara*, 1941, basada en la obra de George Bernard Shaw y dirigida por Gabriel Pascal). Basta recorrer los títulos reseñados para apreciar la ductilidad de esta actriz, que a diferencia de otros grandes de la pantalla jamás se encasilló en un personaje. Y conste que faltan varios títulos memorables que por razones de espacio no voy a mencionar. (Pero si voy a decir que si me tengo que quedar con un trabajo de Deborah, será con el de la monja de *El cielo fue testigo*, un insólito film de John Huston, con un Robert Mitchum también genial.) Tal vez Deborah Kerr no haya tenido el carisma arrollador de otras grandes estrellas, pero no hay duda de que la sutileza y versatilidad de su talento interpretativo, su elegancia y su clase, la convierten sin discusión, por lo menos para el que suscribe, en una de las grandes actrices de la historia del cine. Este ciclo es una buena oportunidad de comprobarlo. ■

Jorge García

El sureño (*The Southerner*), 1945, dirigida por Jean Renoir, con Zachary Scott y Betty Field.

Las dificultades que existen para acceder a las películas

norteamericanas de Jean Renoir convierten a la exhibición de este film en un acontecimiento. Dramático relato sobre las vicisitudes de una familia sureña en el siglo pasado, es la mejor

película del director de esa etapa y una de sus grandes obras. **VCC 5, 17/8, 16 hs.**

Mansión sangrienta (*Madhouse*), 1974, dirigida por

EL GENIO SILENCIOSO

No hay duda de que de los grandes cómicos que nos ha legado el cine norteamericano el que hoy tiene mayor vigencia desde un punto de vista estrictamente cinematográfico (con perdón de los chaplinianos acérrimos) es Buster Keaton. Y es paradójico que esto ocurra justamente con alguien que no logró asimilarse a las nuevas técnicas que proponía el cine sonoro y produjo lo fundamental de su obra durante el período mudo. Como es mucho lo que se ha escrito sobre el gran Buster, inclusive en esta revista (ver *El Amante* N° 44), me voy a limitar a la recomendación de cuatro títulos que están entre lo más representativo de su obra, que serán exhibidos los jueves de agosto por el canal 5 de VCC, a las 22 hs., con repetición a las 0.30 hs. El

jueves 7 irá *El colegial*, de 1927, dirigida por James W. Horne, quien realizó varias de las películas sonoras de Laurel y Hardy. El film tiene excelentes momentos pero una estructura algo episódica y dispersa, lo que demuestra que más allá del control que Buster ejercía sobre las películas en las que participaba, la presencia de otro director limitaba sus posibilidades. Algo parecido ocurre con *El héroe del río*, de 1928, dirigida por Charles Riesner, que veremos el jueves 14 y que tiene algunos altibajos en el ritmo pero una secuencia final, la del temporal, extraordinaria. En los otros dos films, ambos de 1924 y dirigidos por Keaton *in person*, estamos en presencia de dos obras maestras absolutas. *Sherlock Jr.*, que se exhibirá el jueves 21, es tal vez su obra más compleja. Aquí Keaton es un

proyectorista de cine que se duerme mientras trabaja y sueña que participa en las películas que está exhibiendo. Profunda reflexión sobre las relaciones entre realidad y ficción, es una obra de una asombrosa modernidad y de gran influencia sobre el cine contemporáneo. (¿O no, Woody?) Finalmente el jueves 28 se verá *El navegante*, otro extraordinario film, en el que con solo dos personajes en un barco Keaton desarrolla una puesta en escena de una precisión casi milagrosa, con algunos de los gags más brillantes de su carrera. Los que hayan visto estas películas tienen la oportunidad de reverlas, y los que no, por favor no dejen pasar la ocasión de conocer la obra de un creador fundamental del cine de todos los tiempos. ■

Jorge García

sobrevivir en un mundo eminentemente masculino decide disfrazarse de hombre—, es una lúcida e infrecuente mirada femenina sobre el género. La poco promocionada Suzy Amis deslumbra en el protagónico.
VCC 20, 23/8, 22 hs.; 29/8, 22 hs.

El desvío (*Detour*), 1945, dirigida por Edgar G. Ulmer, con Tom Neal y Anne Savage.

He aquí una de las películas más esperadas por los cinéfilos. Habrá que ver si este film, considerado el paradigma de la película negra de clase B y uno de los grandes clásicos del género, justifica la fama que existe a su alrededor. Los antecedentes de Edgar Ulmer favorecen, así que a estar atentos que va en un único horario.
VCC 5, 28/8, 23 hs.

Réquiem por un luchador (*Requiem for a Heavy Weight*), 1962, dirigida por Ralph Nelson, con Anthony Quinn y Jackie Gleason.

Esta primera película de Ralph Nelson había abierto algunas expectativas sobre la carrera del director, pero el ulterior desarrollo de la misma provoca que los méritos del film deban atribuirse al teleplay de Rod Serling en que está basado. Ácida visión sobre la corrupción en el mundo del boxeo, cuenta con un excelente reparto, sobre todo en los papeles secundarios.
Cinemax, 26/8, 20.30 hs.; 31/8, 14.15 hs. ■

Jim Clark, con Vincent Price y Peter Cushing.

Un actor de films de terror sale de un psiquiátrico donde estuvo internado, para descubrir que otro intérprete ha usurpado su papel del doctor Decesos, por lo que decide tomar venganza. Verdadero festival de Vincent Price, la película tiene además algunas jugosas referencias al mundo del cine. Imprescindible para los amantes del género.
CV 5, 20/8, 0.15 hs.

La banda de jazz (*The Gig*), 1985, dirigida por Frank D. Gilroy, con Wayne Rogers y Cleavon Little.

Escasa, apenas cinco películas, y muy poco conocida es la obra de Frank D. Gilroy. Este pequeño film sobre un grupo de amigos que se reúnen los fines de semana para tocar jazz y evadirse de los problemas familiares, sorprende por su gran calidez y su fluida narración y nos muestra a un director a tener en cuenta del

que sería bueno poder acceder a alguno de sus otros films.
I-SAT, 20/8, 14 hs.; 21/8, 10.30 hs.

Una mujer sin fronteras (*The Ballad of Little Joe*), 1993, dirigida por Maggie Greenwald, con Suzy Amis y Bo Hopkins.

Este film de Maggie Greenwald, editado en video, es una auténtica sorpresa. Atípico western basado en un personaje real —una chica que huye de su casa y que para

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

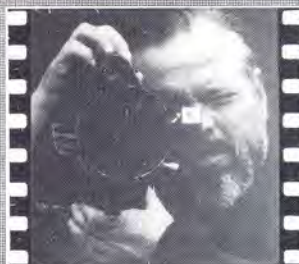
TIEMPO DE DANZA

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

PELICULAS PARA VER EN AGOSTO

Viernes	<i>El ciudadano</i> (O. Welles) VCC 5, 6 y 17 hs.	Domingo	<i>La gran ilusión</i> (J. Renoir) VCC 5, 14 hs.
1	<i>Los hijos de Katie Elder</i> (H. Hathaway) USA Network, 17 hs.	17	<i>Ricas y famosas</i> (G. Cukor) CV 5, 19.50 hs.
Sábado	<i>Atame!</i> (P. Almodóvar) Canal 365, 22 hs.	Lunes	<i>Más allá de la gloria</i> (S. Fuller) Cinemax, 14.30 hs.
2	<i>Los inútiles</i> (F. Fellini) CV 5, 22 hs.	18	<i>Bob, el apostador</i> (J. P. Melville) VCC 5, 21 hs.
Domingo	<i>La sombra de una duda</i> (A. Hitchcock) Canal 365, 18.30 hs.	Martes	<i>La marca de las furias</i> (A. Mann) CV 5, 13 y 19 hs.
3	<i>Furyo</i> (N. Oshima) VCC 20, 22 hs.	19	<i>La strada</i> (F. Fellini) VCC 5, 2 hs.
Lunes	<i>Nos vemos en San Luis</i> (V. Minnelli) Space, 16.30 hs.	Miércoles	<i>Los olvidados</i> (L. Buñuel) VCC 5, 18 hs.
4	<i>El muelle de las brumas</i> (M. Carné) VCC 5, 21 hs.	20	<i>10, la mujer perfecta</i> (B. Edwards) CV 5, 24 hs.
Martes	<i>El otro hombre</i> (C. Reed) Film & Arts, 23.30 hs.	Jueves	<i>La música del azar</i> (P. Haas) HBO, 13 hs.
5	<i>Baila conmigo</i> (M. Sandrich) VCC 5, 24 hs.	21	<i>La dama de Shanghai</i> (O. Welles) VCC 5, 23 hs.
Miércoles	<i>Tiempo de gitanos</i> (E. Kusturica) Cinemax, 12 hs.	Viernes	<i>Rocco y sus hermanos</i> (L. Visconti) VCC 5, 6.30 y 14 hs.
6	<i>Déjenos vivir</i> (A. Penn) CV 5, 23.45 hs.	22	<i>Casada con la mafia</i> (J. Demme) I-SAT, 21 hs.
Jueves	<i>Sr. y Sra. Bridge</i> (J. Ivory) CV 5, 23.50 hs.	Sábado	<i>El fugitivo Josey Wales</i> (C. Eastwood) Space, 19.45 hs.
7	<i>El extraño amor de Marta Ivers</i> (L. Milestone) VCC 5, 24 hs.	23	<i>El ángel azul</i> (J. von Sternberg) VCC 5, 22 y 2.30 hs.
Viernes	<i>Broadway Danny Rose</i> (W. Allen) Cinemax, 10.30 hs.	Domingo	<i>Hamlet</i> (G. Kozintsev) VCC 5, 6.30 y 15.30 hs.
8	<i>La princesita</i> (A. Cuarón) HBO, 11 hs.	24	<i>Mi querido intruso</i> (L. Hallström) USA Network, 23 hs.
Sábado	<i>La canción del verdugo</i> (J. Flynn y J. Arnold) Uniseries, 22 hs.	Lunes	<i>Casco de oro</i> (J. Becker) VCC 5, 21 hs.
9	<i>Los siete samurais</i> (A. Kurosawa) CV 5, 22 y 3.30 hs.	25	<i>Mishima</i> (P. Schrader) Space, 23.45 hs.
Domingo	<i>Luces de la ciudad</i> (C. Chaplin) VCC 5, 12.30 y 16.30 hs.	Martes	<i>La casa de mis sueños</i> (H. C. Potter) CV 5, 13 y 19 hs.
10	<i>Sueños de Arizona</i> (E. Kusturica) CV 5, 23.50 hs.	26	<i>Al compás del amor</i> (M. Sandrich) VCC 5, 8 y 24 hs.
Lunes	<i>Diario de una camarera</i> (L. Buñuel) VCC 5, 21 hs.	Miércoles	<i>La vieja dama indigna</i> (R. Allio) VCC 5, 18.30 hs.
11	<i>A quemarropa</i> (J. Boorman) TNT, 1 h.	27	<i>Los muchachos de la banda</i> (W. Friedkin) CV 5, 23.45 hs.
Martes	<i>La usurpadora</i> (D. Miller) Space, 16.30 hs.	Jueves	<i>Hechizo del tiempo</i> (H. Ramis) HBO, 22 hs.
12	<i>El fotógrafo del pánico</i> (M. Powell) CV 5, 23.50 hs.	28	<i>Retorno al pasado</i> (J. Tourneur) VCC 5, 1.30 hs.
Miércoles	<i>Más corazón que odio</i> (J. Ford) Cinemax, 10.30 hs.	Viernes	<i>Casta de malditos</i> (S. Kubrick) VCC 5, 14 hs.
13	<i>El cómico de la familia</i> (B. Crystal) TNT, 13 y 19 hs.	29	<i>Fuego en el cielo</i> (R. Liberman) I-SAT, 20 hs.
Jueves	<i>Extraña pareja</i> (G. Saks) CV 5, 11 y 16 hs.	Sábado	<i>La mujer del aviador</i> (E. Rohmer) VCC 5, 24 y 3.30 hs.
14	<i>Con las horas contadas</i> (R. Maté) VCC 5, 24 hs.	30	<i>Miami blues</i> (G. Armitage) I-SAT, 0.30 hs.
Viernes	<i>Infamia</i> (W. Wyler) VCC 5, 17.30 hs.	Domingo	<i>Vértigo</i> (A. Hitchcock) VCC 5, 14.30 hs.
15	<i>Asesinos S. A.</i> (A. Pakula) CV 5, 1.10 hs.	31	<i>Scarface</i> (B. De Palma) USA Network, 22 hs.
Sábado	<i>Tarántula</i> (J. Arnold) USA Network, 13 y 3 hs.		
16	<i>¡Que viva la república!</i> (K. Kachyna) VCC 5, 22 y 2 hs.		

Recomendaciones especiales,
comentadas en la página 60.

MENU DE CINE EN TV

AGENDA

Cineteca Vida. Foro Gandhi
(Corrientes 1551 - Tel.: 374-7501)
Ciclo Rainer Werner Fassbinder
Los viernes y domingos. 20.30 hs.
Abonos por \$ 10 para 5 funciones
25-7: *El amor es más frío que la muerte*. 27-7: *Solo quiero que me amen*.
1-8: *Ruleta china*. 3-8: *La ley del más fuerte*. 8-8: *La angustia corroe el alma*.
10-8: *El viaje a la felicidad de Mamá Kuster*. 15-8: *En un año de trece lunas*.
17-8: *El deseo de Veronika Voss*. 22-8: *La libertad de Bremen*. 24-8: *Lili Marleen*. 29-8: *No solo quiero que me amen* de Hans G. Pflaum. 31-8: *El matrimonio de María Braum*.

TGSM. Sala Lugones (Avda. Corrientes 1530)

Programado con la Fundación Omega:
La política en el nuevo cine italiano. A las 17 (estudiantes y jubilados entrada gratuita) y 19.30 hs. Platea \$3.
Miércoles 6 y 13: *Los muchachos de la calle Panisperna* de Gianni Amelio
Miércoles 20 y 27: *El muro de goma* de Marco Risi

Programado con la Fundación Cinemateca Argentina:
Berlín Alexanderplatz. Un film de Rainer Werner Fassbinder en trece capítulos y un epílogo. Con el auspicio del Instituto Goethe. Del viernes 1º al lunes 11.
Extranjeros en Hollywood. Nueve films de grandes directores (Murnau, von Stroheim, Ophüls, Preminger, entre otros) realizados en la Meca del Cine. Del martes 12 al miércoles 20.
Peter Handke y el cine.
Anticipando la obra *Las personas razonables están en vías de extinción*, una revisión de los films

de Handke como guionista y realizador. Del jueves 21 al miércoles 27.

Nuevo cine de la India. Siete films inéditos en Argentina, representativos de la producción más valiosa y reciente del cine hindú. Con el auspicio y la colaboración de la Embajada de la India. Del jueves 28 al jueves 4 de septiembre.

Instituto Goethe
Programación cultural. Agosto 1997.

Realidad virtual: la legitimación del simulacro
Invitada por el Goethe-Institut en el marco de la Segunda Muestra Euro-Americana de Video y Arte Digital llega a Buenos Aires Monika Fleischmann, una de las creadoras de arte digital más interesantes del momento. La muestra, organizada por el Centro Cultural Ricardo Rojas y coordinada por Jorge La Ferla, contará con la presencia de artistas y teóricos internacionales como Antonio Muntadas, Pierre Bongiovanni, Edín Vélez, Wolfgang Strauss y Eder Santos. Monika Fleischmann presentará en un seminario sus trabajos que merecieron los premios y distinciones más importantes en la materia.

Programación y actividades:
Miércoles 27 (de 18 a 21 hs.) y jueves 28 (de 16 a 19.30 hs.).
Instituto Goethe: *El desarrollo de interfaces como vía de acceso a otras realidades*. Seminario con Monika Fleischmann y Wolfgang Strauss.
Viernes 29 (21.30 hs.). **Centro Cultural Ricardo Rojas. Mesa redonda:** *Del videoarte al multimedia*. Presentación de la publicación del mismo nombre.

99 Brecht: videos, canciones y recuerdos

Se trata de una serie de programas que interroga la actualidad del dramaturgo alemán un año antes del centenario de su nacimiento. Los primeros tres jueves y viernes de agosto, alternativamente en el Centro Cultural Rojas y en el Goethe, con la coordinación general a cargo de Rubén Szuchmacher.

Jueves 7, 21 hs., Rojas: *La madre*. Versión completa en video de la célebre puesta de Peter Stein.

Viernes 8, 20 hs., Goethe: *What Would You Do?* Lotte Lenya recuerda fragmentos de sus memorias en una serie de imágenes y canciones estremecedoras.

Jueves 14, 21 hs., Rojas: *¿Ama usted a Brecht?* A pedido del público se repite el film de Jutta Brückner sobre la peculiar relación de Brecht con las mujeres.

Viernes 15, 20 hs., Goethe. Kurt Weill: *Nunca volveré a Alemania*.
Jueves 21, 21 hs., Rojas: *Brecht, canciones y poemas*. Con Therese Giese

Viernes 22, 20 hs., Goethe:
Homenaje a Weill/September Songs. Documental ganador de cinco premios internacionales, con Lou Reed, Nick Cave y Teresa Stratas, entre otros.

La muerte y transfiguración del escritor Stefan Zweig
Lunes 11, 19.30 hs., Goethe. **Entrada libre.** *La muerte anunciada de Stefan Zweig*, documental de Sylvio Back que recoge los testimonios de quienes conocieron al escritor en los meses previos a su suicidio en Petrópolis, en Brasil.

Martes 12, 19.30 hs., Goethe.
Entrada libre. *De todos los cálices, amargura*, video sobre la ópera de Christoph Cech con libreto de Alfredo Bauer. **Entrada libre y gratuita. ■**

Tiempos cortos

Se llevará a cabo la segunda edición del Festival Nacional de Cortometrajes
Tiempos Cortos.

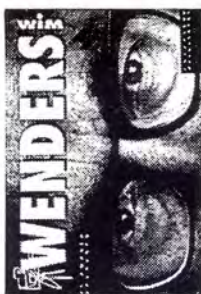
Inscripción: Secretaría de Extensión de la Facultad (SEUBE),

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

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

ey!

Nueva
oferta de
suscripción:



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



LIBROS A ELECCION:

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

VIDEOS A ELECCION:

- 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