

Arte - Nº 66 Agosto de 1997 \$ 7,50 -  
Uruguay \$ 40.-

# EL AMANTE

# C I N E

*Cenizas del paraíso*

*El funeral: polémica*  
*Escrito en el cuerpo*  
*Bajo bandera*  
*La vida según Muriel*  
*Graciadió*

Leni Riefenstahl  
El papelón de Wim Wenders  
Los cineastas argentinos hablan de la crítica

# Gold Diggers of 1935



*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:**

El cine nos sorprende siempre, por suerte, aunque algunas de las sorpresas no sean agradables. La sorpresa desagradable del mes fue verlo a Wim Wenders en Buenos Aires, adonde llegó para filmar un comercial, convertido en una caricatura del cineasta que muchos hemos admirado y balbuceando tonterías complacientes.

En cambio, la tercera película de Marcelo Piñeyro, *Cenizas del paraíso*, nos resultó un trabajo más que digno de un director con el que fuimos feroces en oportunidades anteriores y que ahora demuestra que persigue firmemente una superación personal. Algo no muy frecuente en un medio en el que los cineastas prefieren atrincherarse en sus defectos y en el oportunismo, como también lo demuestra otra sorpresa desagradable, *Bajo bandera*.

Mientras tanto, a dos años de la entrada en vigencia de la Ley de Cine, el INCAA se vuelve cada día un organismo más hermético y soberbio. Es casi imposible establecer el estado de sus finanzas, las razones por las que los créditos y subsidios aprobados no se hacen efectivos en muchos casos ni los criterios y políticas que maneja para otorgarlos. En ese sentido, el informe anual de SICA, el sindicato que agrupa a los técnicos de la industria, se ha convertido en la verdadera fuente oficial de datos sobre el cine argentino y la organización gremial en la única institución que plantea en forma coherente y pública una posición que favorezca la transparencia y enriquezca el debate en una época signada por falsas euforias y secretas incertidumbres.

En el afán de construir otra parte de ese debate, hemos consultado en este número la opinión de varios directores argentinos sobre la crítica. No todos respondieron a la convocatoria y los resultados son un poco precarios, pero seguiremos intentándolo. *El Amante* procura ser un lugar vivo y reflejar el mundo dificultoso y complejo del cine actual antes que administrar certezas previsibles.

En este número polemizamos, además, sobre *El funeral*, la última película de Abel Ferrara; descubrimos las bondades de Utopía, un canal de televisión independiente; entrevistamos a Peter Greenaway, cuyo cine nos gusta en general muy poco, a un amigo de Luis Buñuel y a los responsables de la OCIC, la organización católica del cine, como para demostrar nuestra amplitud de criterios.

Entretanto, y muy a pesar nuestro, la oferta de estrenos se hace cada día más pobre, a pesar de que la gente concurre al cine y se inauguran nuevas salas. La necesidad de un circuito de distribución verdaderamente alternativo se va convirtiendo en una necesidad imperiosa. De lo contrario, los argentinos pasaremos a creer que el cine ofrece ya muy poco y que no nos perdemos nada si dejamos de asistir. No es así, pero faltan las salas donde la diversidad y la riqueza de lo que se sigue produciendo en el mundo pueda exhibirse.

Hasta el próximo número.

**Los directores**

**SUMARIO****Estrenos**

<i>Cenizas del paraíso</i> .....	2
<i>El funeral</i> (I).....	4
<i>El funeral</i> (II).....	6
<i>Escrito en el cuerpo</i> .....	8
Entrevista a Greenaway.....	9
<i>Bajo bandera</i> .....	10
<i>Graciadío</i> .....	11
<i>La vida según Muriel</i> .....	12
<i>Brasco, The Relic, El largo beso del adiós, Adictos al amor, La última cena, Máxima velocidad 2</i> ...13	

Informe de SICA.....	15
Las páginas de Abraham.....	18
Canal Utopía.....	21
Wim Wenders.....	24
Los directores argentinos hablan de la crítica.....	26
Leni Riefenstahl.....	32

<b>El Amante en Bélgica</b> .....	36
Entrevista OCIC.....	37
Un paseo por Bruselas.....	40

Entrevista a Pérez Turrent.....	44
---------------------------------	----

Diario de Valdez.....	48
-----------------------	----

**Guía del amante**

Discos.....	51
Libros.....	52
Láser.....	54
Video.....	55
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 Eserverri y Tino y Norma Postel.

**Abuela de Guadalupe:** Haydée Thompson

**Al pie del cañón:** Nené Díaz Colodrero

**Mamá de Guadalupe:** Verónica Tozzi

**Afecto:** Martha González

**Corresponsal extranjero en Lima:** Gustavo J. Castagna

**Cadete de pocas pulgas:** Gustavo Requena Johnson

**Repostera en jefe:** Norma Postel

**Corrección:** Gabriela Ventureira, 10 puntos

**Meritorio de corrección:** Jorge Woody García

**Diagramación y composición:** Rosario

Empanaditas Salinas

**Tipea:** El cabezón Ruggeri

**Diseño:** Fernando Santamarina, Valentino

**Imprenta:** Impresora Americana. Lavardén 163

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

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

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

*¡Vamos Guadalupe!*

## Cenizas del paraíso

Argentina, 1997, 133'

**Dirección:** Marcelo Piñeyro

**Producción:** Patagonik Film Group, Artear Argentina y Buena Vista International Film Productions

**Guión:** Marcelo Piñeyro y Aída Bortnik

**Fotografía:** Alfredo Mayo

**Música:** Osvaldo Montes

**Montaje:** Juan Carlos Macías

**Dirección de arte:** Jorge Ferrari

**Intérpretes:** Héctor Alterio, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia, Daniel Kuznieka, Leticia Brédice, Jorge Marrale, Nicolás Abeles, Chela Ruiz, Rita Cortese, Horacio Roca, Pepe Monje, Emilia Bardi, Alejo García Pinto.

# La actitud

por Gustavo Noriega

Lo que un equipo de fútbol debe tener es una actitud: una forma de encarar los partidos que privilegie la rotación de la pelota, el juego ofensivo y un espíritu solidario entre los compañeros. No es una garantía para ganar siempre y ni siquiera para jugar bien; a menos que el equipo esté integrado por una mayoría de genios, los imponderables, por ejemplo los errores propios, van a ocurrir inevitablemente y harán que las cosas no salgan tan bonitas como se quisiera. Pero lo importante sigue siendo la actitud: el último Independiente de Menotti tenía partidos mejores y peores; a veces Burruchaga lo dejaba a Calderón mano a mano con el arquero y otras se la entregaba inocentemente al defensor rival, pero todo el mundo sabía a qué jugaba el equipo y la mayoría de las veces se complementaba con triunfos y buen juego.

Marcelo Piñeyro no es un genio ni pretende serlo. Se convirtió con sus dos primeras películas en uno de los directores más exitosos de la historia del cine nacional. Como ninguno, pareció haber encontrado la gallina de los huevos de oro, la fórmula mágica que hacía que los espectadores no rechazaran una película por el hecho de ser argentina, incluyendo para colmo de bienes dentro de ese público a miles y miles de jóvenes que no tenían al cine como uno de sus intereses especiales. La fórmula, si alguien pudiera sintetizarla, no era particularmente novedosa ni artísticamente estimable. Incluía fotografía publicitaria, diálogos edulcorados, sentencias pomposas y cursis, actores de fama televisiva y una mirada sobre el país entre ingenua y conformista.

Por supuesto que si uno quisiera buscar rastros de esos componentes en *Cenizas del paraíso* los encontraría. Y podría criticar la película basándose en ellos desplegando toda la artillería necesaria. Pero no sería estrictamente justo. Porque

lo que diferencia a *Tango feroz* y *Caballos salvajes* de la última película de Piñeyro es justamente la actitud con la que está hecha. *Cenizas del paraíso* es, con todas las limitaciones que se puedan señalar, una película adulta, seria, con una estructura inusualmente arriesgada y una mirada sobre el mundo mucho menos complaciente que en aquellos casos. Efectivamente no es la película de un genio pero sí la de un hombre que conoce su oficio y que ha trabajado intensamente para mejorarlo.

Un ejemplo de este trabajo está en el guión. Si *Tango feroz* y *Caballos salvajes* eran una sucesión de escenas efectistas no necesariamente bien hilvanadas, en *Cenizas del paraíso* sorprende lo compacto de una historia que cuenta además con la dificultad adicional de renunciar a la linealidad para su desarrollo. De forma inusual para el cine nacional, una intrincada encadenación de flashbacks está no solo justificada argumentalmente —compartimos con la jueza que investiga el asesinato la ignorancia sobre lo sucedido y reconstruimos la historia a través de las declaraciones— sino que funciona muy bien como gancho manteniendo parejamente el interés.

De esta manera, Piñeyro se para en un plano estrictamente cinematográfico. Sus logros y sus falencias estarán dados por lo que se intentó hacer como película; no por su valor de mercado ni por ser el eco periodístico de alguna noticia. Las referencias a la inequidad de la justicia argentina y a los empresarios poderosos e impunes están inscriptas dentro de una ficción que es atractiva por sí misma. Y es en ese terreno en donde algunas cosas funcionan mejor que otras: donde se contrasta el eco de las películas anteriores que uno encuentra en la relación entre Alejandro (Nicolás Abeles) y Ana (Leticia Brédice), ingenua y grandilocuente, con las sombrías aristas, mucho más complejas e inquietantes, de los hermanos Nicolás (Daniel Kuznieka) y Pablo (Leonardo Sbaraglia). O donde queda totalmente desubicada la decisión de terminar la película con un plano que es apenas una variación de uno que usara Alan Parker en *Corazón satánico*.

Si *Cenizas del paraíso* representa un salto cualitativo importante en la carrera de Piñeyro, su comparación con los otros éxitos producidos por empresas relacionadas con la televisión es aun más aplastante. Cuando parecía que el nuevo y exitoso cine argentino producto del desembarco de la TV en la industria la condenaba a la inanición intelectual, *Cenizas* demuestra que estos productos no tienen que ser necesariamente la regresión infantil que representa *Comodines* o las proclamas insoportablemente conservadoras de *La furia*. A su lado, la película de Piñeyro, con todas sus limitaciones, es un canto a la independencia del cine, a sus posibilidades de contar historias con un lenguaje propio, con sus mecanismos específicos, siempre pasibles de ser profundizados.

No demasiado sorprendentemente los medios masivos trataron a *Cenizas* con la misma simpleza pasmada con que trataron a *Comodines*, *La furia*, *Bajo bandera* o las anteriores películas de Piñeyro. Todo da lo mismo. Sorprendió sí la tibieza general del multimedios que acompañó la producción de la película que evidentemente apostó mucho más fuerte por *Comodines*. Decisiones empresariales que no tocamos en este espacio. Lo que no deja de indignar es esa especie de militancia a favor de la mediocridad que realiza *Clarín* a través de sus críticas, no se sabe si por simpatía con la causa o simplemente por maldad, cada vez más aguachentas y desganadas, escritas como si no se hubiera dormido la noche anterior. Y empeñadas en no



*Héctor Alterio y Leonardo Sbaraglia en Cenizas del paraíso*

diferenciar la paja del trigo, en aplastar cualquier idea balbuceada en una columna con siete columnas de entrevistas anodinas. El cine argentino no solo necesita la Ley de Cine para sobrevivir; necesita que la comunidad apoye los intentos de marcar diferencias, de tomarse el oficio en serio y de hacer apuestas arriesgadas.

*A pesar de las protestas en contrario, los directores son extremadamente sensibles a las críticas. Y esto no ocurre porque estas influyan en el éxito o el fracaso comercial. Aunque generen fortunas con un film, a los directores les afectan las críticas adversas y les complacen las favorables de un modo que los críticos no llegan siempre a imaginar. Y esto no ocurre por mero narcisismo, por inseguridad, ni porque los críticos detentan la verdad sobre el valor de las obras. Sino porque la intervención crítica vuelve a confrontar al realizador con las elecciones éticas y estéticas que debió resolver para hacer el film, aun con las que no ha visto como tales. A veces, incluso, el crítico es el único que lo hace.*

Quintín en *El Amante* N° 61, marzo de 1997

*Gente amiga me ha dicho: "Sos un boludo, está la gente rompiendo las puertas de los cines y vos estás preocupado por lo que dice El Amante". Y a mí eso me obnubilaba, no veía las puertas de los cines. Aunque también pensaba que lo que decía El Amante era una estupidez, que no se habían permitido ver la película. Sabía que lo mío no era La dulce vita, pero tampoco pensaba que era lo que ellos decían. Entender que hay otra mirada sobre lo que uno hace obliga a reflexionar de distinta*

*manera. Y todas las reflexiones que juntás van sedimentando y terminan conformando lo que genera tu cabeza.*

Marcelo Piñeyro en un reportaje en *La Maga*

Siempre me sorprendió que un tipo tan exitoso como Piñeyro tuviera una reacción tan dolida contra las críticas, sobre todo considerando que estas provenían principalmente de medios, como el nuestro, no tan masivos. Como último ejemplo, Piñeyro fue invitado por Alejandro Lingenti a participar en la producción de la página 26 de este número, en donde habría tenido el espacio que hubiera querido para despotricar contra la crítica. Piñeyro no solo se negó a participar sino que se mostró extrañado de que lo hubiéramos consultado (esto fue un mes antes de las primeras exhibiciones de *Cenizas del paraíso*). La respuesta, claro, está en ese diálogo imaginario que esbozan las dos citas de arriba. Quintín sostenía que el interlocutor del crítico era el realizador. Y Piñeyro, a diferencia de la mayoría de sus colegas, entró al diálogo de la mejor forma posible. Godard decía que la mejor manera de criticar una película era con otra película. Piñeyro ha contestado a las críticas de sus dos primeros films con otro film que al mismo tiempo les tapaba la boca a sus detractores y les daba la razón. Hace poco volví a ver por televisión *Caballos salvajes* y me pareció que las duras críticas que le hice en su momento eran justas. Pero me alegró de haberme equivocado en cuanto a su posible evolución. Y justamente el dato que no supe leer era que cuando a un tipo exitoso le preocupan las críticas puede cambiar de actitud. Y hacer rotar la pelota, mostrar un juego ofensivo y solidario. ■

## El funeral

*The Funeral*

EE.UU., 1996, '98

**Dirección:** Abel Ferrara

**Producción:** Mary Kane

**Guión:** Nicholas St. John

**Fotografía:** Ken Kelsch

**Música:** Joe Delia

**Montaje:** Bill Pankow y Mavin Lo

**Diseño de producción:** Charles M. Lagola

**Intérpretes:** Christopher Walken, Chris Penn, Annabella Sciorra, Isabella Rossellini, Vincent Gallo, Benicio Del Toro, Gretchen Mol, Victor Argo, John Ventimiglia, Robert Castle.

# Hombres de negro

por Gustavo J. Castagna

El cine de Ferrara cambió pero sigue siendo el mismo. Atrás quedaron la potencia visual de *Angel de venganza*, *China Girl* y *El rey de Nueva York*. Ya en *Un maldito policía* Ferrara empezaba a abandonar la violencia física de sus imágenes para plantear diversos interrogantes sobre la (a)moralidad de sus personajes. Pero es en *Juegos peligrosos* (su propia versión de *Ocho y medio*) donde el realizador concreta sus propósitos: dejar de lado cualquier mirada genérica, llegar a la cúspide de un cine absolutamente personal, abandonar toda influencia y reforzar sus propias obsesiones temáticas y estilísticas. Mientras se esperan *The Addiction* y *The Blackout*, *El funeral* —filmada entre aquellas dos— continúa con las inquietudes expresadas en sus últimas películas.

*El funeral* no es un film más sobre gánsters. En todo caso, señala el crepúsculo familiar de unos personajes clásicos del cine norteamericano de cualquier época. *El funeral* es una película de encierro, asfixiante y agobiante como pocas, y en ella los hermanos Tempio tienen las horas contadas: Johnny (Vincent Gallo), desde el cajón fúnebre, al que será necesario matar otra vez; Cesarino (Chris Penn), sumergido en sus dudas, pese a haber formado una *famiglia* típicamente

italiana, y Ray (Christopher Walken), líder y padre espiritual de los hermanos.

Por primera vez en un film de Ferrara conocemos el pasado de sus personajes y así comprendemos las reacciones que se producen alrededor del cajón de Johnny. El director detalla minuciosamente los rituales del funeral (los llantos, los rezos, la comida, las coronas fúnebres, el cura), expresados de la forma más realista y cuasi documental posible, pero no sabemos quién mató a Johnny ni por qué Cesarino reacciona con gritos desesperados ante el ataúd, ni tampoco comprendemos las razones del rostro frío y cadavérico de Ray.

Ferrara utiliza *raccontos* para llegar al día más oscuro y mortuorio (en todos los sentidos) de los Tempio y ese recurso nos permite descubrir que *El funeral* no es un film más sobre una familia de gánsters. Las vueltas en el tiempo aclaran y confunden la situación. No se está ante los conceptos morales y rígidos que sustentan a la familia Corleone de Coppola ni tampoco frente a la celebración y la seguridad de pertenecer a un grupo social como los *buenos muchachos* de Scorsese. Los Tempio son una banda con un poder pequeño que no aspira a poseer mucho más de lo que tiene (algo que sí ocurre con los personajes de Coppola y Scorsese, acosados por sus propios traumas e indecisiones y con familias integradas pero a punto de descomponerse). *El funeral* es un film-réquiem sobre la fauna gangsteril porque Ferrara expone los últimos días de un grupo familiar mostrando personajes imprecisos en sus decisiones, traumatizados por el pasado y el presente y hasta peleados con ellos mismos y —una novedad para este tipo de películas— con sus propias creencias religiosas.

Uno de los *raccontos* más logrados de la película es aquel que empieza y culmina en el bar, con los tres hermanos abrazados, después de que Cesarino entonara una canción. Ese falso momento de alegría, expresado visualmente como si se tratara de una fotografía familiar, contrasta con la mirada perdida de Johnny, la sonrisa forzada de Ray y la cara roja de alcohol y transpiración de Cesarino. Los personajes de Ferrara están destinados a la tragedia y al baño de sangre por creerse los únicos dueños de sus lazos familiares, por dudar de su pasado y cuestionar su presente (interrogantes que no aparecen en los gánsters de Coppola y Scorsese) y por buscar caminos distintos que los alejen del futuro al que están destinados. Johnny busca un nuevo mundo en un mitin comunista, Cesarino encuentra resguardo en su familia pero recuerda la muerte de su padre, en tanto Ray rememora su juramento de sangre cuando todavía era adolescente. Ferrara nos cuenta una historia de gánsters distinta a las demás, en la que no hay admiración ni respeto por tal condición sino que vemos las flaquezas y las inseguridades que marcan el presente de un trío de hermanos que no deseaban esa forma de vida.

Si los hermanos Tempio están destinados a la tragedia y son el centro de la historia que cuenta *El funeral*, las mujeres no actúan como meros objetos de decoración de los personajes masculinos. Clara (Isabella Rossellini), esposa de Cesarino, no solo es una de las mujeres que reza un rosario al lado del cajón, sino la única que conoce la inestabilidad emocional de su pareja. Por su parte, Jean (Annabella Sciorra), esposa de Ray, es la que sugiere irse de ese núcleo familiar masculino una vez que termine el prolongado velatorio de Johnny. Por primera vez en su cine, las mujeres de Ferrara se expresan a la manera de un coro que equilibra y aconseja a los personajes masculinos. Clara y Jean están tratadas



Vincent Gallo, Chris Penn y Christopher Walken en *El funeral*

desde un punto de vista secundario pero importante en el desarrollo de *El funeral*. Ferrara las filma como dos *madonnas* italianas, comunicando las mismas dudas de sus esposos pero también presagiando el trágico desenlace. Uno de los primeros planos de la película es el bello rostro de perfil de Jean mirando los movimientos de su esposo y otro es aquel donde la cámara nos muestra a Clara soportando las ansiedades sexuales (expresadas en la impotencia) de Cesarino. Los dos personajes intuyen un final trágico porque inmediatamente reconocen que nada será igual después del asesinato de Johnny.

Si el último cine de Ferrara es más autoexigente y acaso pretencioso que el de sus primeras películas, ello se debe a que se ha arriesgado a alejarse de los códigos de cualquier género, lo que se expresa en cada una de las imágenes de *El funeral*. Pero también, por momentos, la película bordea el peligro de cierta impostación y trascendentalismo en los diálogos. En un universo cerrado y hermético como el de los hermanos Tempio —los pocos exteriores de *El funeral* están filmados con bastante descuido— y en una historia que parte de un único hecho (un velatorio) y de cinco relatos (Ferrara hasta se anima a contar un flashback de Johnny), aparecen las dudas existenciales y teológicas del director. Expresadas verbalmente (como en la escena del monólogo de Ray ante el casual asesinato de Johnny o aquella del diálogo entre Jean y el cura sobre las indecisiones religiosas de la familia Tempio). O bien tratadas en forma visual (los rezos, las cruces, los rostros que denotan culpa y responsabilidad por la muerte de Johnny). El cine de Ferrara se encuentra hoy entre esas dos tensiones (verbal y visual) en su intención de ser siempre el mismo pero reforzando por boca

de los personajes sus propias dudas morales. Y si la citada escena del encuentro de Ray con el asesino es una de las menos logradas y más subrayadas de la película, hay que decir que Ferrara se atreve a contar una historia que marca el ocaso de un subgénero donde es imposible no plantearse semejantes interrogantes.

Las últimas películas de Ferrara (que al fin y al cabo son las mismas de antes y que pueden gustar o no) muestran personajes obsesionados por la retórica en su intento de aclarar sus dudas sobre algunos conceptos éticos y religiosos. Son los riesgos que asumen los pocos autores del cine actual en los que vale la pena confiar (se me ocurre el nombre de David Cronenberg para trazar un paralelo con el de Ferrara) trabajando al límite con sus historias, desprendiéndose de cualquier género y moda y creando un mundo reconocible, personal y diferente al resto.

Ferrara filma muy bien y esto también se nota en *El funeral*. La forma de presentar los personajes de la película, la manera en que conjuga el presente y el pasado, el tono pesadillesco y de locura que tienen los escasos instantes de felicidad de los hermanos y los detalles en los primeros planos de un grupo de cadáveres alrededor de un verdadero cadáver son otros ejemplos de un estilo que se va puliendo con el paso de las películas. Pero Ferrara jamás había filmado tan magistralmente una secuencia como la del final la película. La tensión de los rostros y el río de sangre que señalan el crepúsculo final de la familia Tempio también expresan que a partir de *El funeral* las películas sobre gánsters no serán las mismas. La invisible mano de Ferrara cerrando el cajón de Johnny aclara definitivamente la idea. ■

# Movimiento falso

por Gustavo Noriega

Sí, sí, Ferrara filma bien. Sus tomas son largas y elegantes, la iluminación adecuada y ajustada al clima de la historia, los actores responden a lo que se pide de ellos y la introducción con un tema entero interpretado por Billie Holiday ("Gloomy Sunday") muestra que el tipo tiene buen gusto y convicciones. Por otra parte, *El funeral* no parece tener el mismo nivel de negligencia autocomplaciente que los que vieron *The Addiction* —su anterior película, no estrenada en Argentina pero programada para ser emitida por cable en octubre— dicen que tenía en cantidades. Innegablemente el hombre posee un mundo personal marcado por temas recurrentes que no se parece en nada al cine convencional y estandarizado que se ve habitualmente. Un autor.

¿Alcanza? No, no alcanza. *El funeral* cansa, aburre e irrita. Por lo menos a mí, que tengo la íntima convicción de que los personajes italoamericanos que viven en la ilegalidad, maltratan a sus mujeres, tienen estallidos de violencia y reflexionan sobre Dios, la redención y la inmoralidad del mundo, antes, durante y después de cada acto psicopático, han cumplido su ciclo en el cine. *Arrivederci, bambini*.

*El funeral* es la historia de los hermanos Tempio: Ray (Christopher Walken), Chez (Chris Penn) y Johnny (Vincent Gallo). Todo sucede en una noche, la del funeral de Johnny, asesinado a la salida de un cine. A través de una

complicada y bien ejecutada serie de flashbacks vamos conociendo las relaciones entre los hermanos y sus mujeres. A ellas —Jeanette (Annabella Sciorra) y Clara (Isabella Rossellini)— se les reserva el punto de vista sensato de la película: a través de ellas habla el sentido común y el rechazo moral por la violencia. Jeanette lo hace explícito. Entre otras cosas que dice, afirma algo así como que estos personajes gozan de un aura romántica totalmente injustificada, su marido y los hermanos de su marido solo son unos brutos iletrados y actúan como tales. Solo una frase debió haber agregado y mi coincidencia con ella no habría podido entonces ser más completa: "Deberían dejar de hacer películas sobre ellos".

Pero si Ferrara deja que las mujeres funcionen como un coro griego que comenta las acciones de los hermanos Tempio, su fascinación sigue fijada con estos tres idiotas. Los protagonistas son ellos y es a ellos a quienes vamos a seguir en cada acto violento, cada reflexión filosófico-religiosa y en cada sinrazón. Pretenden ser una vuelta de tuerca sobre personajes remanidos, pero la tuerca gira en falso y de su roce inútil exhala un olor pútrido a encierro, pretenciosidad y repetición. Cada uno de los tres Tempio representa un estadio de este personaje: un movimiento en busca de algo nuevo que se hace un movimiento falso. Agobiados por una ideología aplastantemente conservadora y una forma de vivir la religión represiva y sombría, no pueden ir más allá del monstruo que no dejan de ser.

El grado cero de este personaje es el de Chez, que encarna Chris Penn. Su presentación muestra un modelo que se repetirá en cada una de las escenas en que le toca participar: Chez llega al funeral de su hermano en relativa calma. Se sienta junto al cadáver y el rostro se le pone cada vez más rojo. Precedido por un babeo y la hinchazón de las venas del cuello, se produce el estallido. Chez comienza a gritar en forma animal reclamando venganza; mientras los familiares más cercanos lo toman de brazos y piernas para que no haga destrozos, se escuchan voces de fondo en italiano (que suenan como: "¡mondo paparazzi!", "¡fetuccini!", "¡O sole mio!"). Este modelo de calma-tensión-explosión se repetirá hasta el cansancio. La importancia e interés de este personaje no superarían a los de un doberman que fuera mascota de la familia de no ser por el hecho de que a él, como es tradición en este tipo de películas, le es reservada una mirada valorativa sobre el mundo. Como el viejo Travis Bickle, el taxista horrorizado por la decadencia de *Taxi Driver*, Chez no será más que un testigo del deterioro moral, con una mirada justa y una respuesta exacerbada. No puede ser más significativa la escena en un lupanar, donde Chez le ofrece cinco dólares a una niña prostituta para que no ejerza su oficio. "Dame diez y hacemos el amor", dice la joven provocando en Chez el consabido ciclo que desemboca en una violación mientras le arroja veinte dólares y vocifera: "¡Te di una oportunidad!" Una imagen tan repugnante por el espectáculo de Chris Penn babeante como por la sospecha de que la ideología del autor no está tan lejos de lo que el gángster pregona.

Ray, el personaje de Christopher Walken, es el mayor de los hermanos y el jefe natural de la familia. Aparece por momentos como una autoparodia de ese mismo personaje: algunas de sus respuestas o acciones (como sacar un hacha descomunal para amedrentar al sospechoso de matar a Johnny) provocan gracia y parecen ser un momento cómico en medio de la negrura generalizada del relato. De esa manera, el personaje de Ray solo es válido en la medida en



Christopher Walken en *El funeral*

que hace que la película no se tome en serio, es decir, se invalide a sí misma en cuanto a la gran tragedia que termina resultando en el final. Ray es un gángster tan violento como su hermano Chez, solo que en sus momentos reflexivos —un segundo antes de matar a sangre fría a una persona inmovilizada, por ejemplo— no solo moraliza como aquel sino que tiene tiempo y ganas de filosofar sobre el libre albedrío y la inutilidad del obrar correcto cuando uno ya está condenado al fuego eterno. Si la moral que los mayores de los hermanos Tempio gustan imponer está relacionada con lo peor de la Iglesia católica, su filosofía de pacotilla —lo que se supone que hace interesantes a estos energúmenos— es sencillamente medieval. Nunca un ropaje tan moderno como el look oscuro y glacial de las últimas películas de Ferrara estuvo al servicio de ideas tan primitivas.

Finalmente, el centro del film, y la última vuelta de tuerca del personaje, es el de Johnny (Vincent Gallo). Introspectivo y silencioso, Johnny es la rareza de la familia, algo así como un intelectual. Para demostrarlo, a Ferrara y a su guionista Nicholas St. John no se les ocurre nada mejor que hacerlo comunista y cinéfilo. Para reforzar la idea de su extrañamiento familiar, lo juntan en el prostíbulo con una vieja muy fea con quien se besa sin ningún problema mientras sus hermanos tratan con prostitutas hermosas en la que quizá sea la escena más forzada de la película. La diferencia entre Johnny y sus hermanos es que mientras Ray habla sobre el libre albedrío antes de cometer un asesinato, Johnny le comenta a su amigo (que en ese momento está cogiendo con una prostituta) el papel que el cine juega en esos momentos en la cultura norteamericana (sic).

Si Chez sigue la tradición scorseseana acerca de los psicópatas católicos, moralizadores y violentos, Ray es un

chiste acerca de los mismos y Johnny su inversión formal manteniendo la esencia prepotente y violenta. Si la idea era sostener una mirada crítica sobre esta subcultura animal y retrógrada, la forma adoptada, con el glamour de la violencia y el efectismo de los estallidos salvajes, no escapa de la tradición del género y delata su fascinación por ellos mismos. De poco sirve poner a un cura real (Robert Castle, el primo de Jonathan Demme y protagonista de su documental *Cousin Bobby*) explicando que el problema de la familia Tempio es el “ateísmo práctico en el cual viven”. Atrapados entre el catolicismo vociferado y violento de los hermanos y la imposición autoritaria de la espiritualidad por parte del cura (¿y el director?), algunos espectadores pueden salir con la idea contraria: que la religión quizá no sea una cosa tan buena, después de todo.

El problema con estas películas es el punto de vista. ¿Es este film condenable porque sus personajes lo son? Pero si son tal cosa, ¿por qué no reflejarlos y contar una historia con ellos como protagonistas? ¿No es acaso la mirada de las mujeres la que los desnuda y pone en evidencia? Pero, siendo la mirada de las mujeres la correcta, ¿se merecen esos personajes una película? ¿Dice algo interesante sobre el mundo aparte de que los idiotas violentos son idiotas y violentos? Hay que tener en cuenta que el problema del punto de vista es complejo aun en las situaciones en las que uno lo supone muy evidente. Recordar el chiste aquel en el cual dos ratitas de laboratorio conversaban y una le decía a la otra: “Es increíble qué bien funciona el reflejo pavloviano en los humanos: cada vez que toco esta palanca, ese señor de guardapolvo me da un terrón de azúcar”. Algo de eso hay en esta película que coquetea con una mirada femenina, asqueada y cansada, pero que en el fondo no deja de ser la creación de un machito castigador. ■

## Escrito en el cuerpo

*The Pillow Book*

Holanda-Francia-Gran Bretaña, 1995, 126'

Dirección: Peter Greenaway

Producción: Kees Kasander

Guión: Peter Greenaway

Fotografía: Sacha Vierny

Música: Brian Eno

Montaje: Chris Wyatt y Peter Greenaway

Intérpretes: Vivian Wu, Yoshi Oida, Ken Ogata, Hideko Yoshida, Ewan McGregor, Judy Ongg, Ken Mitsuishi, Yutaka Honda, Barbara Lott.

# El Libro del Pedante

por Eduardo A. Russo

**La carne y la piel.** Dos cosas interesan a la seductora y vengativa Nagiko, al igual que interesaban a su lejana antecesora Sei Shonagon: "los placeres de la carne y los placeres de la literatura". No es seguro que Peter Greenaway suscriba estas prioridades. *Escrito en el cuerpo* es una película a la que le sobra piel y le falta carne. Si recordamos el concepto que posee de lo carnal (íntimamente ligado a la putrefacción y a lo obsceno) acaso haya que agradecerle que aquí no nos propine los sospechosos banquetes a los que ha sido afecto, y a los que no parece haber renunciado en el festival sadomasoquista de *El niño de Macon* (1994). Este *Escrito en el cuerpo* propone algunos giros coquetos en la obra de Greenaway, sin renunciar a los habituales gestos que llevan a sus seguidores a extasiarse ante la genialidad más declamada que evidente.

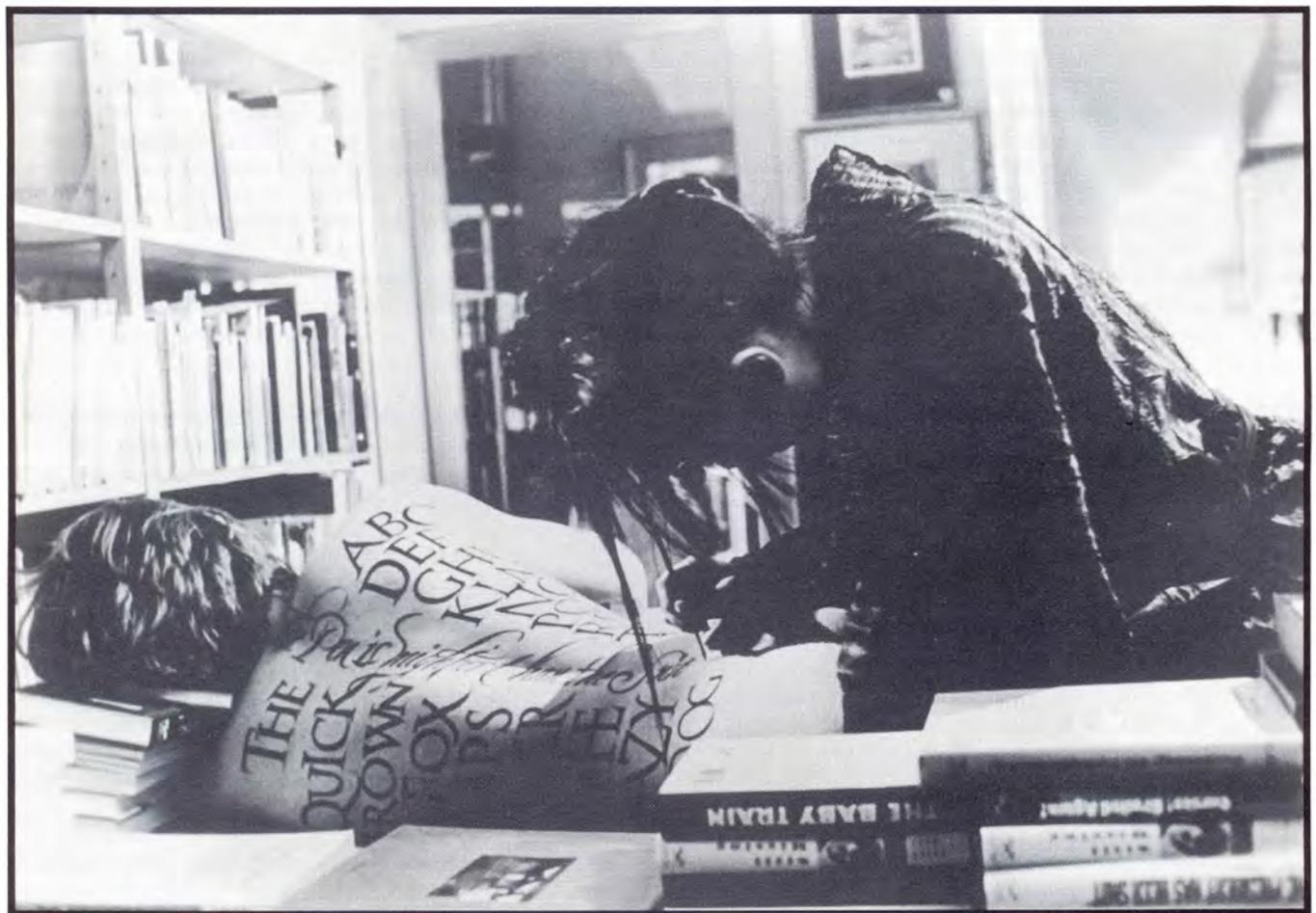
**Un poco de cultura.** Diálogo de dos espectadores greenawayanos luego de asomarse a *Escrito en el cuerpo*:

—Sublime. Realmente sublime el recorrido visual por el *Pater Noster*; notable ejercicio caligráfico sobre un cuerpo (con obvias implicaciones crísticas desde una perspectiva profana), aunque mis años de latín en Eton no me permitieron descifrar ciertas construcciones y términos extraños.

—Por cierto tu latín no pudo ser muy exitoso, dado que el escrito fue realizado en ladino, el dialecto latino o castellano temprano que hablaban los judíos en la España medieval. De allí las rarezas para nuestra lectura.

—¡Oh, es verdad! ¿Cómo no lo había advertido?"

Siempre conviene desconfiar de los artistas que adulan nuestra presunta inteligencia o sensibilidad. Suele haber detrás de ello un desprecio íntimo. Greenaway pertenece a esa estirpe; su pedantería requiere espectadores cómplices bajo amenaza de expulsión del paraíso esteticista. El juego de las formas, el anclaje en la alta cultura y la transgresión tan veleidosa como calculada en su efecto son constantes en su cine. En los 80 solía brillar por su causticidad. En los últimos años ha decantado en una academia privada, unipersonal, un tanto irrisoria.



**Oro y escoria.** Greenaway invierte el milenar esfuerzo de la tradición alquímica; él transmuta el oro en detrimento. No importa que en sus fuentes aparezcan Rembrandt, calígrafos del siglo XVII inglés como Cocker y Daniel o un arquitecto como Boullée (por citar unos pocos de la serie que se extiende largamente); arma con ellos objetos culturales que tienen naturaleza de agregado, jamás de sistema. Para él contar no es relatar, sino contabilizar objetos en un *patchwork* que aún por lo común el refinamiento técnico con la precariedad formal; un candidato al estado de desecho estético. Greenaway es, después de todo, un parodista involuntario y el tono que le conviene no es otro que el de la farsa: de allí extrajo sus mayores logros, en el cinismo de *El contrato del pintor*, en los experimentos de los protagonistas de *ZOO* o en algunos momentos fugaces de *El vientre de un arquitecto*. Pero más allá de la ironía efectiva acecha el solemne archivista de museo; la pedantería no admite más burla que la que arroja sobre el mundo.

**El bazar japonés.** Difícil tomar muy en serio el Oriente de Greenaway. Sirvió, al parecer, para que Sacha Vierny se sintiese algo avergonzado del abarrotamiento al que se presta en cada nueva asociación con PG. En los suntuosos *travellings* laterales queda algo de aire disponible y cierto sentido de la composición remite —si no al vacío, ya es mucho pedir— a un esbozo de espacio cinematográfico, no tan agobiado por las simetrías esquemáticas que Greenaway supo juzgar espíritu de geometría. Pero el suyo es el Oriente de un bazar confuso, dudoso, de gorda con kimono y pekinés que piensa en Madame Butterfly, el harakiri y las torturas chinas, el ikebana y las cajas laqueadas, suspirando mientras se pinta las uñas. Para juzgar su intelección estereotipada de Japón, vale la pena reparar en el destino final del pellejo encuadrado de Jérôme, abonando un simpático bonsai. Si la escena es irónica, habrá que admitir que Greenaway es un farsante no del todo tedioso. Si —nefasta posibilidad— debiéramos apelar a un sentimiento dramático ante el suceso, tal exigencia reanima las pullas feroces que Evelyn Waugh solía proferir sobre los ancestros galeses de PG —que hacen empalidecer los más siniestros chistes de gallegos que circulan por nuestros pagos— y acaso justificaría encargarle a Nagiko un apropiado Libro del Asno para remitir al artista.

**Los sonidos del libro.** Como las películas de Greenaway son un agregado nada consistente y sus partes se niegan a amalgamarse, aquí la música compuesta por Brian Eno reemplaza con ventaja y por sí misma a las crispaciones con que Michael Nyman nos había habituado a percibir cada nuevo Greenaway; el *ambient* se percibe inquietante o reposado, pero rotundamente más amable a los oídos. *Escrito en el cuerpo* hasta se permite incluir en la secuencia de las sesiones amorosas de Nagiko y Jérôme un bonito videoclip cuyo tema musical podrá acompañar al espectador (prueba de que funciona apropiadamente) durante días enteros. Lo que habla tanto de las excelencias de Eno como de lo secundario del acompañamiento visual diseñado por Greenaway, curiosamente funcional.

**The Greenaway's Style.** *Escrito en el cuerpo* queda como una manifestación menor, otro retrato del artista petulante que decidió por una vez reemplazar con *glamour* sus ejercicios de agresión sistemática del espectador. El contrato sado-maso greenawayano cede aquí un tanto y deja entrever —paradoja final— una alianza inesperada con el lenguaje publicitario. Sus innovaciones formales acecharán en la próxima campaña televisiva de alguna compañía papelera, mientras que las tribulaciones de Nagiko se confunden con los fulgores de la pasarela audiovisual donde Greenaway el Exquisito gusta brillar, apuntalando su recargado pedestal con los productos del saqueo caprichoso a sus múltiples referencias culturales. *Escrito en el cuerpo* es el Greenaway *fashion* que nos depara esta temporada invierno 97. ■



## Entrevista a Greenaway (aunque usted no lo crea)

### ¿Esperaba que la mayor parte de la crítica hablara bien de *Escrito en el cuerpo*?

Bueno, la verdad es que no vivo pendiente de esas cosas. En realidad, me sorprendió mucho más que se dijeran las cosas que se dijeron sobre

*The Baby of Macon*. La consideraron una película políticamente incorrecta y fui acusado de blasfemar y regodearme con la explotación de niños, la humillación de la mujer y el maltrato a los animales. Creo que el principal crimen de la película fue decir claramente que el público contemporáneo reclama sexo, violencia y sensacionalismo. El tema de ese film no es cómodo y pagué las consecuencias, pero no me arrepiento. Esa experiencia me sirvió para conocer un poco mejor la moral de muchos críticos.

### ¿Usted tampoco se lleva demasiado bien con los colegas de su país?

Me siento solo, pero no me preocupa demasiado. Los cineastas ingleses que creen en el realismo son muchos, y yo no comparto esa creencia. Si se utiliza una cámara para tomar un encuadre determinado y se editan las imágenes, no hay posibilidad de objetividad alguna. Estoy convencido de que el cine debe tener algún elemento provocador. Pier Paolo Pasolini y Luis Buñuel, mis mayores héroes cinematográficos, son dos grandes provocadores, no solo por los temas que tratan, sino por su trabajo con las formas.

### ¿Cómo definiría su propio cine?

Como un cine personal de ideas y de lenguajes, más que de historias. Diría que mi contribución particular al cine está apoyada en mi amor por los mil años de pintura occidental. Sería bueno que el cine, que solo tiene cien años, fuera una continuación de los mil años de historia de la pintura.

### ¿Esa fue la motivación para filmar *Escrito en el cuerpo*?

En algún punto, sí. Pero diría que la motivación fue mucho más amplia.

Yo sigo pensando al cine como una máquina productora de sueños. Por eso no entiendo al realismo. Cuando quiero saber qué le pasa a mi vecina, voy a su casa. No me hace falta ir al cine. Lo interesante del cine es que nos puede transportar a lugares a los que jamás podríamos ir en la vida real. Y por eso digo también que respeto a un cineasta como Ken Loach por ser consecuente con un programa, pero no puedo sentir simpatía por su obra, que continúa la tradición del Free Cinema inglés, apoyada en el realismo.

### ¿Le preocupa que algunos lo etiqueten como un cineasta elitista?

No, para nada. Los espectadores deben tener determinada competencia para enfrentarse a cualquier obra de arte. Que uno tenga ojos no significa necesariamente que pueda ver. Así como es importante tener una educación para comprender una pintura, lo es estar preparado para ver un film. Pero esto no quiere decir que yo sea elitista. Por el contrario, quiero hacer películas que lleguen a la mayor cantidad de público posible, pero pretendo hacerlo con mis condiciones. De todos modos quisiera aclarar que pienso que deberíamos abandonar el miedo al elitismo. El mejor arte de la cultura occidental siempre fue elitista. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti

## Bajo bandera

Argentina-Italia, 1997, 115'

Dirección: Juan José Jusid

Producción: Prisma Films (Argentina) y Surf Film (Italia)

Guión: Guillermo Saccomanno sobre su propia novela

Fotografía: Paolo Carnera

Música: Juan Federico Jusid

Montaje: Jorge Valencia

Dirección de arte: Abel Facelo

Intérpretes: Miguel Ángel Solá, Federico Luppi, Omero Antonutti, Daniele

Liotti, Andrea Tenuta, Andrea Pietra, Carlos Santamaría, Alessandra

Acciai, Mónica Galán, Betiana Blum.



# Bandera de remate

por Gustavo Noriega

Hay algo monstruoso en el sentido frankensteiniano en una película que empieza tomando como base un libro de recuerdos sobre el servicio militar cumplido en 1969 y que en el camino se transforma en una *exploitation movie* sobre el caso Carrasco, sucedido casi treinta años después, cuando el

Ejército, los conscriptos y la sociedad son otros. Para dar un ejemplo del menjunje que se arma por culpa del oportunismo: el soldadito asesinado en el cuartel, el Carrasco del cual no se atreven a decir su nombre, es, como el desafortunado colimba cuya inmolación dio origen a esta película, evangelista. Otro de los personajes será una chica estudiante de periodismo decidida a no dejar que la burocracia militar oculte este asesinato y lo haga pasar por un accidente. Ahora bien, si a uno le llama la atención el anacronismo de ver en esa época a una mujer que practica el periodismo de investigación típico de la historia reciente de nuestro país, más le sorprenderá saber que la joven estudiante de periodismo (profesión de clase media, si las hay) es hermana del pobre evangelista (religión de clases bajas, si las hay). Insensateces conceptuales que contrastan por el esfuerzo de hacer que todos los autos que cruzan la pantalla pertenezcan a la época de marras.

Claro que esto no tendría demasiada importancia si Jusid hubiera construido, sobre la base de un caso conocido, un thriller con cierta solidez e intriga. Pero *Bajo bandera* navega sin convicción entre las aguas del policial, la película de denuncia no demasiado comprometida y, muy levemente, por los textos originales de la novela de Guillermo Saccomanno de igual título y distinto contenido.

Uno de los cambios que presenta esta película con respecto a aquella novela provoca un giro de 180 grados respecto de las intenciones originales. Aparece aquí el mayor Molina (Miguel Ángel Solá, de ejemplar sobriedad), militar de oficina que viene de Buenos Aires a investigar la muerte de un conscripto en un cuartel del Sur. Molina vertebra con su investigación todo el relato: sus dudas, su ignorancia, su inquebrantable voluntad de conocer la verdad son las nuestras. Lo que no está mal para un policial pero que desvirtúa esta película desde su mismo título. Mal podríamos experimentar lo que es vivir "bajo bandera" cuando cabalgamos en el relato a cuestas de una persona que está del lado incorrecto del mostrador. La multiplicidad de voces de la novela se diluye en un puñado de personajes secundarios, víctimas, sí, pero lejanas, desplazadas por la de ese oficial honesto que los interroga pero que no deja de ser un animal de otro establo. Uno no puede dejar de pensar que, en realidad, estos soldados tuvieron la mala fortuna de hacer la conscripción bajo la tutela del malvado coronel Hellman (Federico Luppi trabajando en piloto automático) en lugar del recto y taciturno Molina, con quien la hubieran pasado mucho mejor.

Pero, otra vez, algo peor sucede. En un comunicado de prensa firmado por el guionista y autor del relato original (Guillermo Saccomanno), en el que un poco tardíamente trata de desembarazar de responsabilidad a la novela (pero no a su apellido ya que figura en los títulos), se dice: "La película es independiente de los relatos que le sirvieron de punto de partida. Guionista y director nos fijamos recrear un aspecto traumático de la realidad nacional. Desde este compromiso, en la singularidad del lenguaje cinematográfico, imagino, será leída esta película". Films que han traicionado novelas hubo, hay y habrá a montones, y más de una vez será para beneficio de la humanidad, mal que les pese a los escritores (no es este el caso). Lo cierto es que lo grave que pasa en *Bajo bandera* —la película— es la carencia absoluta de eso que se llama "singularidad del lenguaje cinematográfico". De eso poco y nada hay aquí, en esta película chatísima, antigua, hecha con más astucia que entusiasmo. Y una astucia, intuyo, de vuelo poco alto ya que el interés por la representación fílmica de hechos de la crónica periodística ha sido arrebatado por la voraz televisión, con su infinidad de canales de noticias y sus investigaciones propias. ■

## Graciadió

Argentina, 1997, 78'

Dirección: Raúl Perrone

Producción: Las Ganas Que Te Deseo y El Atajo

Guión: Raúl Perrone y Roberto Barandalla

Fotografía: Sepe Sayas

Música: Martín Méndez

Montaje: Benjamín Avila

Intérpretes: Gustavo Prone, Violeta Naón, Mauro Achuler, Carlos Briolotti, Micaela Abidor, Gabriel Levy, Félix Tornquist, Axel Kutchevatsky y las participaciones especiales de Adrián Otero, el "Ruso" Vereá, Adrián Dargelos, Iván Noble y Horacio Embón.

# Angeles con caras sucias

por Gustavo J. Castagna

Dibujante, realizador de cortos, medimétrajes, largos y hasta de una miniserie, Raúl Perrone (más de diez trabajos en video) presenta su primera película en el circuito comercial. Aunque esta afirmación es relativa, ya que *Graciadió* se exhibe en funciones de trasnoche dos días a la semana (viernes y sábado) en una única sala.

Uno de los aspectos fundamentales para elogiar de los films de Perrone es la credibilidad que transmite la relación del director con sus personajes y sus historias. Las películas argentinas, por lo general, se traducen en un cine impuro, sin ningún compromiso entre el director y su obra. En Perrone ocurre lo contrario: su confianza y seguridad en las historias que cuenta y la calidez con que trata a los personajes destacan el compromiso (término anacrónico como pocos pero que en este caso encaja a la perfección) del realizador con los materiales que aborda. Al respecto, *Graciadió* es un ejemplo más en el que las distintas historias y los diferentes personajes tienen relación con la totalidad de su obra.

Pao, Gus y Mendo viven en Ituzaingó y tienen olor a calle. Pasan sus horas haciendo pequeñas o grandes cosas (o sin hacer nada) con tal de sobrevivir y pasarla lo mejor posible. Venden televisores robados y afanan camisas, pasan por el videoclub y por un centro de jubilados, admiran a los Simpson, juegan al billar, huyen de la policía y se pelean entre sí, discuten por una infidelidad y deciden un necesario aborto.

Por el tratamiento de sus imágenes *Graciadió* vuelve a mostrar las influencias cinematográficas de su director: las nubes que surcan el cielo (herencia estética que empieza en *La ley de la calle* de Coppola y termina en *Mi mundo privado* de Van Sant), los personajes filmados con una cámara fija que se regocija con raras angulaciones (por esta razón a Perrone se le puede considerar un Jarmusch del suburbio) y la inteligente decisión de valerse de tiempos muertos y

conversaciones superficiales para transmitir distintos estados de ánimo (Antonioni vía Tarantino hasta la estación Ituzaingó).

Perrone maneja con destreza un espacio off (el policía represor que aparece con muletas y le echa la culpa a Gus y al Mendo), descarta los lugares comunes y el clisé barato (los personajes nunca aparecen fumándose un porro o tirándose una línea), se anima a introducir ciertos toques de humor que no tenían las películas anteriores (la escena del sexólogo y la ninfómana frente a la increíble presencia y mirada del Mendo) y transmite una sensación siniestra de vigilancia permanente en un barrio controlado por un cana que patrulla las calles.

A diferencia de *Angeles* y *Labios de churrasco*, Perrone extiende el núcleo central de la película —Pao, Gus y Mendo— hacia otros personajes secundarios. De ahí que la estructura narrativa de *Graciadió* aparezca como el aspecto menos logrado de la película. Las mejores escenas son las que empiezan y terminan con Pao, Gus o Mendo y no aquellas donde se presentan una serie de figuras secundarias que rodean a los principales. Esto no invalida la importancia que pueden tener las breves intervenciones de los personajes (casi cameos) encarnados por Horacio Embón, el "Ruso" Vereá, Adrián Otero imitando a Sandro o Adrián Dargelos de Los Babasónicos. Lo que ocurre es que estas escenas no perjudican pero tampoco agregan demasiado a las historias de los tres personajes principales. Perrone busca conjugar la solidez del relato central con la inserción de breves participaciones especiales, pero en esos momentos disminuye el interés de *Graciadió* y sus "sketches" independientes (que recuerdan al corto *Chamuyando* desde lo formal y lo temático) solo pueden disfrutarse por separado.

En *Graciadió* se nota que Perrone se siente cómodo en las escenas intimistas —la bella relación de Pao y Gus— o en los momentos en que aparecen los tres amigos y solo ellos representan el sustento dramático de la película. También se ve la mano segura del realizador en la escena que transcurre en el centro de jubilados donde Gus irrumpe haciendo mímica y bailando "Cielito lindo" por Divididos. O en la partida de billar donde el realizador vuelve a jugarse con los tiempos muertos. O en los magníficos momentos en que Pao y Gus discuten en una esquina o cuando ella lo recrimina por haberse acostado con su prima. En esas escenas se percibe el cariño de Perrone hacia sus personajes, generosamente interpretados por Violeta Naón, Gustavo Prone y Mauro Achuler. Estos bellos fragmentos de *Graciadió* son los que justifican ese particular y tan arriesgado plano del final de la película. ■

Violeta Naón y Gustavo Prone en *Graciadió*



## La vida según Muriel

Argentina, 1997, 103'

Dirección: Eduardo Milewicz

Producción: VCC y Mil Producciones

Guión: Eduardo Milewicz y Susana Silvestre

Fotografía: Esteban Sapir

Música: Bob Telson

Montaje: Marcela Sáenz

Dirección de arte: Daniel Gimelberg

Intérpretes: Soledad Villamil, Inés Estévez, Federico Olivera, Jorge Perugorria, María Lepret, Nahuel Mutti, Florencia Camiletti.



Inés Estévez y Soledad Villamil en *La vida según Muriel*

# Laura y Mirta

por Quintín

*La vida según Muriel* es una película de mujeres y niños. Se sabe que los niños son un peligro para el cine y que de las mujeres el cine poco sabe. Los trabajos de Eduardo Milewicz en video mostraban una fascinación por el mundo femenino. Una intención, que aquí se repite, de explorar la intimidad de ese mundo con respeto y delicadeza, tratando de no penetrar en él con la violencia voyeurista de la cámara. El resultado de este meditado intento es ambiguo. La película elige un tono menor que escapa a la grandilocuencia, el mal gusto y las desprolijidades del cine argentino. Pero la delicadeza puede parecerse demasiado al desinterés, la distancia al desdén y el cuidado formal al esteticismo.

Los chicos actúan mal y a la película le cuesta mucho remontar esa desventaja porque Muriel y sus amigos están mucho tiempo en escena. Pero los verdaderos problemas son otros. Laura (Soledad Villamil) y Mirta (Inés Estévez) son dos mujeres sin hombres y con hijos. Como *Thelma y Louise*, son de clase media y no saben qué hacer con sus vidas, perdidas casi por casualidad en Villa La Angostura. Como *Thelma y Louise*, son desprolijas, nerviosas, torpes, irracionales y más bien vulgares. A diferencia de *Thelma y Louise*, tienen poca gracia: la soledad y el guión no las han favorecido con el humor ni la calidez. Hay un tercer personaje adulto en danza, Tony (Federico Olivera), que

comparte no solo sus características psicológicas sino también ciertos rasgos de conducta que suelen identificarse como femeninos (el nerviosismo, la puerilidad, el romanticismo desbordado). Inesperadamente, aparece Ernesto (Jorge Perugorria), el padre de Muriel, la hija de Laura. El personaje es el cliché del hombre ideal: es fuerte, cariñoso, sensato, cubano y vive en París (lo del nombre es un poco demasiado). Y allí, la película expone su contradicción. Hasta ese momento, la historia se desarrollaba con la dificultad de un caracol que recorre la Pampa. A Laura se le cae el coche al lago y en el medio de la noche va a pedir refugio a lo de Mirta. Esta se niega a ejecutar este acto mínimo y obligado de solidaridad y son necesarias varias escenas para que acceda. Lo mismo ocurre para que la deje quedarse unos días. Luego, como era previsible, se hacen amigas y, como resultado improbable, construyen un hotel. En ese lapso se pueden apreciar la fotografía de Esteban Sapir, que explora las posibilidades cromáticas y las sombras (y no cae en la tentación de la postal), la música del importado Bob Telson y las elipsis narrativas que el director maneja con estilo. Es lícito preguntarse por qué esta historia de torpezas, de rispideces caprichosas, de seres mal preparados para la vida es objeto de un tratamiento tan ostensiblemente prolijo y elegante. Cuando aparece Ernesto, la relación de fuerzas se consolida. De un lado están los tres personajes femeninos (un hombre incluido): es el mundo de la incapacidad y la carencia. Del otro están Ernesto y los realizadores que funcionan como perfecto contraste y encarnan la solvencia y la completitud (Ernesto es, además, fotógrafo, mientras que las mujeres no tienen profesión alguna). Así el mundo del cine como lo concibió Milewicz se convierte una vez más en el terreno donde se ratifica la superioridad de lo masculino. Como si la fascinación del director por las mujeres se resolviera mediante el control metódico y la afirmación de su estado de inferioridad. No importa que el desenlace (como en *Thelma y Louise*) consista en una supuesta afirmación de la soberanía de las mujeres, porque esta soberanía se reduce en la práctica a la maternidad y el solipsismo.

*La vida según Muriel* no deja de ser una película interesante, porque su minimalismo y su frialdad son producto de una elección consistente y personal. Sus limitaciones no provienen del cálculo sino de lo restrictivo de su visión. Porque ese mundo de mujeres que no encajan en el mundo, que sueñan en vano y están preparadas para ser mezquinas antes que solidarias es una construcción que desemboca en la resignación naturalista y lleva a preguntarse por qué la película privilegia la elegancia de su forma sobre la generosidad con sus personajes. ■

## Brasco

(Donnie Brasco)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Mike Newell. **Producción:** Mark Johnson, Barry Levinson, Louis Di Giaino y Gail Mutrux. **Guión:** Paul Attanasio sobre la novela de Joe Pistone. **Fotografía:** Peter Sova. **Montaje:** Jon Gregory. **Diseño de producción:** Donald Graham Burt. **Intérpretes:** Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen, Bruno Kirby, James Russo, Anne Heche, Mark Johnson.

El argumento más sólido a favor de la película (y de la labor de su guionista Paul Attanasio) es la certera construcción de los dos personajes protagonistas, Lefty Ruggiero (Al Pacino) y Joe Pistone/Donnie Brasco (Johnny Depp). La ambigüedad de estos personajes los dota de una riqueza y una complejidad que no son frecuentes en Hollywood. Lefty es un asesino feroz que carga sobre sus espaldas 26 homicidios (según él mismo confiesa), pero también es alguien capaz de dar afecto y jugarse entero por los que ama. En una escena corta, la que lo muestra cocinando para su amigo Donnie, revela su violencia con apenas un par de miradas dirigidas a Annette, la mujer que vive con él. Podemos suponer que Lefty es un golpeador. Pero nunca lo sabemos con seguridad, y además veremos —sobre el final de la película, cuando sabe que va camino a la muerte— que deja para ella las pocas cosas de valor material que tiene en este mundo: unos billetes, una cadenita y las llaves de un auto. Por otra parte, ese final inexorable es el único que él considera lógico después de la última gran decepción de su vida: la traición de la persona en la que confió ciegamente. El desdoblamiento del personaje de Depp es más patente. Su vida se reparte entre el Donnie que se acerca a los mafiosos hasta sentirse uno más de ellos y el Joe que visita esporádicamente a su familia, con la que sufre una lógica crisis. Su confusión queda retratada también en una escena corta: después de varios días de ausencia, Joe/Donnie vuelve a su casa a la madrugada y despierta a una de sus hijas para hacerle una pregunta. “¿Quién te hizo?”, le dice mirándola a los ojos. “Dios”, responde la niña. Después de vivir pegado durante un buen tiempo con Lefty y sentir su presión para convertirlo en un “hombre hecho” (así se llama a los que logran cierto escalafón en la mafia), el agente del FBI usa a su hija como espejo y, en realidad, se pregunta a sí mismo por quién lo hizo. La respuesta de la nena lo pone nuevamente en vereda. Joe se convence definitivamente de que no es Donnie y elige, como hombre de fe, el camino del deber. Aunque eso sea equivalente a traicionar a Lefty, un padre decepcionado por su hijo heroínmano que adopta a Donnie y sufre un nuevo revés, que esta vez lo llevará a la muerte. ■

Alejandro Lingenti



## The Relic

EE.UU., 1997. **Dirección:** Peter Hyams. **Producción:** Gale Ann Hurd y Sam Mercer. **Guión:** Amy Jones y John Raffo sobre la novela de Douglas Preston y Lincoln Child. **Fotografía:** Peter Hyams. **Música:** John Debney. **Montaje:** Steven Kemper. **Diseño de producción:** Philip Harrison. **Intérpretes:** Penelope Ann Miller, Tom Sizemore, Linda Hunt, James Whitmore, Clayton Rohner, Chi Muoi Lo.

*The Relic* es una película limitada por su género, lo cual tiene sus pros y sus contras. En primer lugar, es imposible que se transforme en una obra maestra, sobre todo porque no renueva nada dentro del cine de terror. Aunque habría que aclarar que muchos de los films de terror que fueron considerados obras maestras resultaron insoportables con el paso del tiempo. El hecho de circunscribirse estrictamente al género le permite a la película transcurrir natural y previsiblemente, y disfrutarla sin problemas. El esquema es simple: algo raro es descubierto en la selva brasileña y llega a Estados Unidos en barco, luego de que muere toda la tripulación (cita a *Drácula*). Las cajas que vienen en la nave están dirigidas a un museo de Chicago y, como no contienen nada que pueda decapitar gente, nadie asocia ese cargamento con las muertes. Pero los crímenes continúan y dos personas investigan el misterio de distinta manera y por razones diferentes: una bióloga evolucionista (Penelope Ann Miller) y un policía supersticioso (Tom Sizemore). Si hay un tema en *The Relic*, es el debate entre lo racional y lo irracional; no por nada en el museo están por inaugurar una horrible muestra sobre superstición, que todos odian pero que le permitirá al museo conseguir más dinero para financiar sus investigaciones. No quiero decir cuál de las dos posturas triunfa porque no me parece que eso enriquezca la lectura del film. Varias cosas no son del todo perfectas en la película y hay algunos toques gratuitos de crueldad. El personaje más vil es un científico trepador que le chupa las medias a cualquier y pisa cabezas para conseguir plata, y es el único que la película desprecia. En el lado opuesto hay un policía novato que es el mejor personaje de reparto del film. Para quienes no se interesan por el género, *The Relic* no tiene ningún tipo de interés. Para los amantes, en cambio, ofrece un espectáculo de terror a la antigua, donde el humor responde al estilo clásico y nunca es autoconsciente. Esa seriedad hace aun más atractiva a la película. Si agregamos que sus dos héroes no son de la primera línea de protagonistas de Hollywood, suma otro punto. Y si además hay una humilde cita a *Alien 3*, a la que parece elegir como hermana mayor, entonces la película ya no necesita sumar puntos, porque con los que tiene le alcanza. ■

Santiago García



## El largo beso del adiós

(The Long Kiss Goodnight)

EE.UU., 1996. **Dirección:** Renny Harlin. **Producción:** R. Harlin, Stephanie Austin, Shane Black. **Guión:** Shane Black. **Fotografía:** Guillermo Navarro. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** William C. Goldenberg. **Diseño de producción:** Howard Cummings. **Intérpretes:** Geena Davis, Samuel L. Jackson, Patrick Malahide, Craig Bierko, Brian Cox, David Morse.

Hay una escena que define la película: Geena Davis era una feroz asesina de la CIA o algo así, pero tuvo amnesia y terminó convertida en dulce esposa, madre y maestra de un pueblo. Por supuesto, el pasado viene a buscarla y recupera su vieja personalidad. En carácter de tal vuelve al pueblo para buscar no sé qué cosa. Se tropieza con uno de sus alumnos, un gordito que se escondió para fumar. Al verla, el gordito se asusta y ella le dice con voz intimidatoria: “si decís que me viste, te arranco la cabeza” o algo parecido. La cámara se mueve y apunta a los pantalones del chico para mostrarnos que se meó encima del susto. Tengo una particular debilidad por Geena Davis, pero nunca le perdonaré que se haya casado con este Renny Harlin, un tipo al que le gusta filmar gorditos meándose y escenas de tortura. *El largo beso del adiós* es una película cara y sádica, en la que la mujer del director se luce junto con Samuel L. Jackson y de la que no me acuerdo más, salvo que hay muchos tiros y explosiones. Evidentemente, Geena me contagió la amnesia. ■

Quintín



## Adictos al amor

(Addicted to Love)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Griffin Dunne. **Producción:** Jeffrey Silver y Bobby Newmyer. **Guión:** Robert Gordon. **Fotografía:** Andrew Dunn. **Música:** Rachel Portman. **Montaje:** Elizabeth Kling. **Diseño de producción:** Robin Standefer. **Intérpretes:** Meg Ryan, Matthew Broderick, Kelly Preston, Tcheky Karyo.

En *Adictos al amor*, una de las sorpresas del año, conviven la comedia romántica, representada por el personaje de Sam (Matthew Broderick, quien hace un papel igual al de Meg Ryan en *French Kiss*), y la comedia negra al estilo *La diabla o La muerte le sienta bien*, representada por Maggie (Meg Ryan). Sam desea recuperar a su amor y Maggie quiere matar a Anton (Tcheky Karyo), su ex novio francés. La bondad del resultado se debe seguramente a que en el alma de las comedias románticas existe una visión muy oscura del mundo.

La película trata de esa parte del amor que las comedias románticas procuran no tocar demasiado: el momento posterior a la separación, cuando una de las personas sigue enamorada y/o obsesionada con la otra. Los protagonistas se dedican a espiar de manera enfermiza a sus ex prometidos, que a su vez han formado una pareja entre sí. Viven al borde de la locura: Sam cree que una relación terminada puede recuperarse y estudia racionalmente las pistas que podrían indicarle el pronto regreso de su novia, olvidando que el amor consiste justamente en malinterpretar todas las señales. Maggie, en cambio, está llena de odio y desea hacer sufrir a Anton de todas las maneras posibles para protegerse del dolor. La comedia trabaja en base a las dos caras de la ruptura amorosa (la negación y el resentimiento) y las lleva hasta el extremo. No se ríe de la locura, solo exagera un sentimiento típico de quienes han sido abandonados. En la última parte, el film ingresa abiertamente en el terreno de la comedia romántica, aunque por definición no es nada romántico que ellos dejen de pensar en quienes los obsesionaban y se enamoren de otra persona. Como ocurre en este tipo de comedias, el final feliz resulta agri dulce. Queremos que ellos se queden juntos pero no nos gusta que nos digan que debemos olvidar a nuestros amores. Todos terminan felices y la comedia negra, supuestamente abandonada, nos juega una última broma: Sam y Maggie no solo encuentran el verdadero amor sino que además superan la pérdida de sus parejas anteriores, quienes, a su vez, consiguen el suyo. Me reí mucho con *Adictos al amor*, pero al terminar quería que la proyectaran de nuevo y seguir en ese planeta tan distinto del que me esperaba en la calle. ■

Santiago García



## La última cena

(The Last Supper)

EE.UU., 1995. **Dirección:** Stacy Title. **Producción:** Matt Cooper y Larry Weinberg. **Guión:** Dan Rosen. **Fotografía:** Paul Cameron. **Música:** Mark Mothersbaugh. **Intérpretes:** Cameron Díaz, Annabeth Gish, Ron Eldard, Jonathan Penner, Courtney B. Vance, Jason Alexander, Bill Paxton, Ron Perlman, Mark Harmon.

*La última cena* parece un episodio largo (muy largo) de la serie *Alfred Hitchcock presenta* y también una versión de *Arsénico y encaje antiguo* de Capra con los diálogos pretenciosos y banales de las películas de Whit Stillman (*Metropolitan*). Además, el primer film de la realizadora Stacy Title es un típico ejemplo del cine independiente norteamericano, al margen de la industria y sin estrellas, realizado en pocos días y apoyado en un guión que oscila entre debates ideológicos superficiales y distintos menús con champán espumoso y hamburguesas.

*La última cena* arranca muy bien con un planteo sarcástico y mordaz: cinco estudiantes universitarios deciden eliminar a lo más asqueroso, condenable y reaccionario de la sociedad norteamericana (y de cualquier país). La idea surge luego de una muerte necesaria pero accidental (la del nazi interpretado por Bill Paxton), y a partir de ese momento el tono de la película deriva hacia el humor negro.

*La última cena* se prolonga demasiado en la segunda mitad, cuando una mujer policía empieza a sospechar de ese grupo de jóvenes impecables. Los diálogos son previsibles, las situaciones se reiteran, las escenas se conectan y forman un par de videoclips mientras los tomates siguen creciendo arriba de los montones de tierra que esconden los cadáveres.

*La última cena* tiene un personaje que merece el rechazo de los bienpensantes protagonistas: el animador de televisión que recuerda con admiración las gestiones de Bush y Reagan y que participa en el último juego de los muchachos universitarios. En esa escena final, que pretende mostrarnos el triunfo de una idea cercana al nazismo, *La última cena* expone su seriedad y su mensaje demasiado explícito. El humor ha desaparecido, la película se hace importante y el discurso burgués noventista nos intranquiliza y nos hace repudiar el desenlace. Justamente ese es el problema más grave del film de Title: variar su punto de vista ideológico, soltar parrafadas políticas que oscilan entre la chantada y la pedertería y resolver la historia con un trazo grueso y complaciente. Bien 90, prolijita y vacía, acusadora y temerosa, correctamente filmada y correctamente ideologizada. Como un programa de televisión muy enriquecedor o una nota periodística muy bien escrita y fundamentada. ■

Gustavo J. Castagna



## Máxima velocidad 2

(Speed 2)

EE.UU., 1996. **Dirección:** Jan De Bont. **Producción:** Michael Peyser y Jeff Nathason. **Guión:** Randall McCormick y Jeff Nathason. **Fotografía:** Jack N. Green. **Música:** Budd Carr. **Diseño de producción:** Joseph Nemecek III. **Intérpretes:** Sandra Bullock, Jason Patric, Willem Dafoe, Glenn Plummer, Temuera Morrison, Brian McCardie, Royale Watkins, Colleen Camp.

Así como la primera parte de *Máxima velocidad* fue objeto de una sobrevaloración bastante incomprensible, esta segunda corre el riesgo de ser denostada en exceso. Hay que aceptar, sin embargo, que ver un dos en el título de cualquier película ya suena mal, que si el galán es Jason Patric el asunto se vuelve aun más sospechoso y que tampoco estamos ante una obra maestra, sino más bien ante una de esas grandes producciones americanas armadas con un estilo frankensteiniano. Agreguemos que los diálogos deben ser de los peores que se han escrito últimamente y por último que el vértigo de la velocidad, vedette de la primera parte, es mucho más difícil de conseguir en un barco que en un ómnibus y un subte. Si la premisa es la misma, un vehículo dominado por un terrorista que intenta hacerlo estallar, los tiempos son diferentes y todo resulta más bien forzado. Pero en esa distorsión hacia lo palpablemente inverosímil, que debe renunciar al efecto montaña rusa que fácilmente provocaba el otro film, aparece lo más interesante de este. En primer lugar, la película gira hacia la aventura y la palabra misma nos transporta al recuerdo de una de sus fuentes, *La aventura del Poseidón*, tan disparatada como divertida y acaso el único ejemplo logrado de cine catástrofe. *Máxima velocidad 2* está planteada, en definitiva, como una película para chicos donde la gente no se muere, un viaje en barco que tiene como *Twister*, el film anterior de Jan de Bont, el mismo gusto por el espacio abierto y por el agua y hasta, a veces, la misma ligereza. La gracia de la película reside en su misma insensatez: la copia casi paso por paso del argumento de la anterior la obliga a extravagancias que incluyen reconstrucciones de pueblos enteros o de barcos enormes y a situaciones insensatas, causas para el desconcierto y blancos para la crítica fácil. Y acá paro porque me estoy entusiasmando demasiado y me da un poco de vergüenza. Como dice Santiago García, me estoy pareciendo a él. Y como ustedes saben, yo soy un crítico serio. ■

Quintín



# Los libros de la buena memoria

*Todos los años, el Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA) edita un informe estadístico con datos sobre la actividad relacionada con el cine en nuestro país. El reporte tiene el título "Informe sobre los aspectos económico-culturales de la industria cinematográfica", está editado en papel y electrónicamente se puede encontrar en Internet. Les presentamos algunos de los datos más interesantes del informe de este año.*

El cine argentino es una cosa rarísima. Si no me creen, recapitulemos juntos lo que ha sucedido en los últimos tiempos. Hace tres años el clamor generalizado era que se sancionara la Ley de Cine. No era para menos: el número de estrenos nacionales disminuía cada vez más dramáticamente y era evidente que, sin un sistema de subsidios, la industria estaba condenada a desaparecer. Obviamente los más interesados eran los estudiantes de cine que se estaban capacitando para un oficio que estaba convirtiéndose en inexistente.

El año pasado fue el primero en que los efectos de la Ley se hicieron sentir en todo su esplendor. Se estrenaron 37 películas producidas en parte o totalmente en nuestro país. Por otro lado, funcionó a pleno el Complejo Tita Merello que se dedicó a exhibir exclusivamente cine nacional. Este era un reclamo de los viejos directores de nuestro cine que argumentaban que el público no veía sus películas por la tiranía de la media: sujetos a una competencia desleal con los grandes productos norteamericanos que estaban provistos de una publicidad descomunal, no alcanzaban desde el comienzo la cantidad de espectadores necesaria para mantenerse en cartel y rápidamente desaparecían. Con una sala que los mantuviera en cartel el tiempo suficiente, argumentaban, el método del "boca a boca" terminaría por inclinar a los espectadores a ver sus películas. Constatar estadísticamente estas afirmaciones no era tarea fácil ya que el INCAA sostenía que las cifras estaban en posesión de la DGI y que no podía suministrarlas.

Sorprendentemente este año todo cambió. Los números que se enarbolan para demostrar la recuperación del cine nacional son los de cantidad de espectadores y no los de estrenos. Los estrenos se postergan hasta el año próximo por falta de salas. Nadie habla del Tita Merello y si uno se fija

en su programación en el momento de escribir estas líneas, encuentra que allí se exhiben las mismas películas nacionales que están en Lavalle, Santa Fe y Callao, Belgrano y todos los partidos del Gran Buenos Aires: *Comodines, Cenizas del paraíso y Dibu.*

Solo una cosa no cambió en estos dos años de estadísticas erráticas. Aquellos estudiantes de cine que tantas esperanzas habían puesto en la Ley de Cine para cumplir su sueño de convertirse en directores están tan lejos de realizarlo como antes de su sanción. La inyección de fondos frescos sirvió básicamente para oxigenar las ilusiones de la vieja camada de directores: justamente aquella que había llevado al cine nacional al borde de la extinción.

Seguir este derrotero sin más ayuda que el discurso oficial del INCAA puede ser sencillamente imposible. Los miembros de la comunidad del cine nacional tampoco aportan demasiado: los que no han sido favorecidos por algunos de los subsidios otorgados están haciendo cola para la próxima repartija. Unos y otros prefieren callar.

Afortunadamente la entidad que nuclea a los técnicos, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, edita todos los años un informe estadístico minucioso y muy bien presentado. Este año (el sexto informe en aparecer) resulta más jugoso que nunca: a las minuciosas estadísticas les agrega algunas informaciones inquietantes y señala algunos caminos peligrosos. Las informaciones y comentarios editoriales que transcribimos a continuación son solo una parte de la totalidad del informe preparado por el Departamento de Estudio e Investigación del SICA. El informe puede consultarse vía Internet en <http://home.overnet.com.ar>.

Gustavo Noriega

# ESTRENOS DE 1996

ACUMULADOS HASTA MARZO DE 1997

ORDENADOS POR CANTIDAD DE ESPECTADORES

El jorobado de Notre Dame (G. Trousdale y K. Wise)	1.405.258	Restauración (Michael Hoffman)	38.185
Día de la Independencia (Roland Emmerich)	1.237.341	Antes y después (Barbet Schroeder)	38.071
Pecados capitales (David Fincher)	1.094.823	Jóvenes brujas (Andrew Fleming)	37.993
Twister (Jan De Bont)	857.274	El espadachín valiente (Joe Johnston y Maurice Hunt)	36.300
Misión: Imposible (Brian De Palma)	727.802	La ceremonia (Claude Chabrol)	36.271
101 dálmatas (Stephen Herek)	727.698	Fuga de los Angeles (John Carpenter)	36.219
La roca (Michael Bay)	590.612	Ni idea (Amy Heckerling)	35.709
Space Jam (Joe Pytko)	563.447	Ultimo recurso (Bruce Beresford)	34.980
Fuego contra fuego (Michael Mann)	476.502	Loco de amor (Fernando Trueba)	34.650
Los sospechosos de siempre (Bryan Singer)	459.895	Del crepúsculo al amanecer (Robert Rodriguez)	33.974
Babe, el chanchito valiente (Chris Noonan)	457.697	Belle de jour (Luis Buñuel)	31.491
Daylight (Rob Cohen)	426.687	El secreto de Mary Reilly (Stephen Frears)	30.989
Sensatez y sentimientos (Ang Lee)	370.330	Big Night (Stanley Tucci y Campbell Scott)	30.826
Algo muy personal (Jon Avnet)	368.227	El inglés que subió a la colina... (Christopher Monger)	30.429
Jumanji (Joe Johnston)	353.074	Al corazón (Mario Sabato)	30.380
Doce monos (Terry Gilliam)	348.626	Moebius (Gustavo Mosquera R.)	29.846
Mientras estés conmigo (Tim Robbins)	338.157	Cazadores de utopías (Eduardo Blaustein)	28.546
Despílate amor (Eliseo Subiela)	321.225	Fuera de control (Robert Longo)	27.993
Sol de otoño (Eduardo Mignogna)	312.597	Angeles e insectos (Phillip Haas)	26.459
El club de las divorciadas (Hugh Wilson)	298.962	Una mujer infiel (Régis Wargnier)	25.946
Striptease (Andrew Bergman)	278.919	Otelo (Oliver Parker)	23.672
El protector (Charles Russell)	271.431	Ella es un diablo en mi cuerpo (David Price)	23.507
Memorias de Antonia (Marleen Gorris)	243.420	La pasión turca (Vicente Aranda)	21.874
La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar)	225.192	La reina de Shanghai (Zhang Yimou)	21.433
La verdad desnuda (Gregory Hobit)	225.057	La isla del doctor Moreau (John Frankenheimer)	19.718
Eva Perón (Juan Carlos Desanzo)	222.130	Amigas para siempre (Lesli Linka Glatter)	19.701
Mi querido presidente (Rob Reiner)	211.295	El día de la bestia (Alex de la Iglesia)	18.648
Poderosa Afrodita (Woody Allen)	208.814	Nixon (Oliver Stone)	18.420
Casino (Martin Scorsese)	200.393	De mi barrio con amor (José Santiso)	18.003
Antes de la lluvia (Milko Manchevski)	191.049	Hundan al Belgrano (Federico Urioste)	17.895
Don Juan de Marco (Jeremy Leven)	182.740	La verdadera naturaleza del amor (Dennys Arcand)	17.625
El profesor chiflado (Tom Shadyac)	171.706	Ojo por ojo (John Schlesinger)	17.452
Querido maestro (Stephen Herek)	162.828	Goofy, la película (Kevin Lima)	17.431
El nombre del juego (Barry Sonnenfeld)	158.317	SOS Gulubú (Susana Tozzi)	17.207
Adiós a Las Vegas (Mike Figgis)	156.273	Asalto al tren del dinero (Joseph Reuben)	17.128
Ace Ventura, un loco en Africa (Steve Oedekerk)	154.102	La verdad acerca de perros y gatos (M. Lehmann)	16.957
El dedo en la llaga (Alberto Lecchi)	149.421	El jinete sobre el tejado (Jean-Paul Rappeneau)	15.813
El mundo contra mí (Beda Docampo Feijóo)	138.546	Locos a bordo (David S. Ward)	15.715
Los caballeros del Zodiaco (Masami Kurumada)	138.525	Días de amor y rosas (Michael Goldenberg)	15.463
El regalo prometido (Brian Levant)	135.474	Los miserables (Claude Lelouch)	14.527
Amores que nunca se olvidan (Jocelyn Moorhouse)	129.826	Drácula: muerto pero feliz (Mel Brooks)	13.959
La jaula de los pájaros (Mike Nichols)	126.091	El agente secreto (Christopher Hampton)	13.638
La nueva pesadilla (Wes Craven)	123.767	Angel y demonio (James Foley)	13.027
La red (Irwin Winkler)	119.628	Exótica (Atom Egoyan)	13.014
Duro de espiar (Dick Friedberg)	119.372	Mis otros yo (Harold Ramis)	12.835
Crash - Extraños placeres (David Cronenberg)	117.867	Las travesuras de Dunston (Ken Kwapis)	12.801
La jurado (Brian Gibson)	115.449	Stalingrado (Joseph Vilsmaier)	12.234
Todo por un sueño (Gus Van Sant)	111.531	Cuatro habitaciones (Quentin Tarantino y otros)	12.127
Cama para tres (Josiane Balasko)	108.886	Sotto voce (Mario Levin)	12.073
Momento crítico (Stuart Baird)	106.785	La pirata (Renny Harlin)	12.049
Máximo riesgo (Ringo Lam)	104.791	Fled - Corre por tu vida (Kevin Hooks)	11.842
Sabrina (Sidney Pollack)	101.015	La historia sin fin 3 (Peter MacDonald)	11.084
Guantanamo (T. Gutiérrez Alea/Juan C. Tabío)	98.074	Asesino virtual (Brett Leonard)	10.800
La carnada (Bertrand Tavernier)	91.401	Todos los hombres sois iguales (M. Gómez Pereira)	10.266
Atracción explosiva (Andrew Sipes)	90.693	Héroes anónimos (Diane Keaton)	9.657
Código: flecha rota (John Woo)	89.728	Masacre en Nueva York (Stanley Tong)	9.653
City Hall, la sombra de la corrupción (Harold Becker)	88.864	El día que Maradona conoció a Gardel (R. Pagliere)	9.627
Tiempo de matar (Joel Schumacher)	87.927	Me robó el corazón (Bill Bennett)	9.412
Reacción en cadena (Andrew Davis)	86.587	La princesita (Alfonso Cuarón)	8.142
El verso (Santiago Carlos Oves)	85.694	Una aventura en el paraíso (Kevin Reynolds)	7.197
El demonio vestido de azul (Carl Franklin)	84.186	Nunca hay una última vez (Bob Balaban)	7.189
Criaturas celestiales (Peter Jackson)	82.933	La dama regresa (Jorge Polaco)	7.108
Diabolique (Jeremiah Chechik)	79.472	Geisha (Eduardo Raspo)	6.923
Caro diario (Nanni Moretti)	79.114	Brainscan (John Flynn)	6.365
Carlos Monzón, el segundo juicio (Gabriel Arbós)	76.500	La teta y la luna (Bigas Luna)	5.953
Underground (Emir Kusturica)	75.122	Flamenco (Carlos Saura)	5.520
Valor bajo fuego (Edward Zwick)	73.778	Policía corrupto (Carlo Campanile)	5.520
El fanático (Tony Scott)	73.691	Adiós abuelo (Emilio Vieyra)	3.178
Tin Cup, juegos de pasión (Ron Shelton)	70.082	Rapado (Martín Rejtman)	3.006
Nueve meses (Chris Columbus)	69.057	Historias de amor, de locura y de muerte (N. Juárez)	3.003
Un hombre entre sombras (John Gray)	62.439	Secretos íntimos (David O. Russell)	3.003
Ricardo III (Richard Loncraine)	60.346	Años rebeldes (Rosalia Polizzi)	2.686
El insoportable (Ben Stiller)	59.944	Las sorpresas del amor (Alessandro Benvenuti)	2.651
Fenómeno (Jon Turteltaub)	59.580	Otra esperanza (Mercedes Frutos)	2.357
Nunca hables con extraños (Peter Hall)	56.663	El ausente (Rafael Filippelli)	1.482
Tiempo límite (John Badham)	56.390	Mapa del corazón humano (Vincent Ward)	1.391
Crónica de un joven pobre (Ettore Scola)	54.235	El cóndor de oro (Enrique Muzio)	1.259
Vidas cruzadas (Sean Penn)	53.565	La revelación (Mario David)	934
El padre de la novia 2 (Charles Shyer)	53.204	Sueño de una noche de invierno (Kenneth Branagh)	757
Tierra y libertad (Ken Loach)	53.144	La maestra normal (Carlos Orgambide)	613
Lola Mora (Javier Torre)	53.107	Unicornio (Pablo César)	531
Besos en la frente (Carlos Galettini)	51.560	La frontera olvidada (Juan Carlos Neyra)	508
El octavo día (Jaco Van Dormael)	50.709	Juego limpio (Hebert Posse Amorín)	310
Jack (Francis Ford Coppola)	50.186	Veredicto final (Jorge Darnell)	259
Asuntos pendientes antes de morir (Gary Fleder)	45.601	Amor de otoño (José Conrado Castelli)	199
Días extraños (Kathryn Bigelow)	42.985	Así o de otra manera (David José Kohon)	119
Ferriados en familia (Jodie Foster)	42.003		
Copycat, el imitador (Jon Amiel)	41.380	El año del despertar (Gérard Corbiau)	Sin información
Flores amarillas en la ventana (Victor Ruiz)	39.105	Estoy así-así (Krzysztof Kieslowski)	Sin información
Madadayo (Akira Kurosawa)	38.936	Tierra de Avellaneda (Daniele Incalcaterra)	Sin información

• Transcurridos dos años de la sanción de la nueva Ley de Cine, los resultados alcanzados —si bien son auspiciosos en cuanto al repunte de la producción en 1996 y al éxito de taquilla de películas argentinas en 1997— no son los esperados en cuanto al funcionamiento del INCAA. En primer lugar por la creciente *inestabilidad jurídica* en la cual se desenvuelve el cine nacional que, en su punto culminante al momento de escribir este editorial, se manifiesta a través de las innumerables *dificultades para el cobro de créditos y subsidios* que garantizan la producción y el trabajo de la gente de cine, además de los *numerosos proyectos estancados* en el INCAA que esperan la resolución del director nacional. Por si esto fuera poco, reinan los rumores y la desinformación sobre el verdadero estado económico-financiero del Instituto. [Del editorial firmado por el secretario general de SICA, Robert Miller]

• **¿Dónde ocurrió la caída de espectadores de cine argentino en 1996?** Generalmente hay una constante estadística donde se distinguen tres segmentos bien diferenciados *en razón de su taquilla*: un pequeño segmento con éxito de público que arrastra un 40% de los espectadores; un segundo segmento, el doble que el anterior, que capta un 30% y el segmento mayor que ocupa las 2/3 partes de los estrenos con aproximadamente un 30% de la recaudación. Comparando estos tres segmentos del año 1996 y analizando proporcionalmente la suerte de las películas americanas y nacionales, tenemos que las películas nacionales exitosas (*Despabilate amor, Sol de otoño, Eva Perón*) se llevaron el 51% de los espectadores de films nacionales (por encima de la media). Las seis películas nacionales que le siguen en el ranking acumularon el 34% (también mejoraron la media), sin embargo *las películas de poca recaudación que deberían haber acumulado al menos un 30% solo lograron un 15%* (el análisis es proporcional ya que una película exitosa norteamericana tiene una media de un millón de espectadores y la nacional, 300 mil). El problema de recaudación de las películas nacionales de 1996 residió en el lote de películas de poco éxito que tuvo este año una performance muy por debajo de lo normal, o dicho de otro modo, las películas que anduvieron mal lo hicieron peor que de costumbre. [N. de *El Amante*: esto se corrobora con la tabla de asistencia que se adjunta al final de este informe; de las diecinueve películas que no llegaron a los cinco mil espectadores, quince son argentinas.]

• **Una encuesta dudosa.** Intentando develar con anticipación algunos de estos misterios, el INCAA contrató una consultora de medios para que realice una encuesta en todo el país a fin de conocer cuál es la opinión de la gente sobre el cine argentino, brindándole al organismo una herramienta de eficientización que administraciones anteriores desaprovecharon. A pesar de la importancia que este tipo de estudios tiene para optimizar políticas cinematográficas, el trabajo tuvo características tan particulares que confirman lo que parece ser un estilo de gestión: una iniciativa ponderable termina con un resultado cuestionado. El informe prácticamente no fue divulgado por el INCAA y se distribuyeron muy pocas copias del mismo. Para los que tuvieron acceso a dichos resultados quedó en evidencia que eran muy pobres. Para abarcar a todo el país se seleccionó una pequeña muestra de 700 encuestas. Las encuestas se levantaron domiciliariamente, lo que motivó que el 60% de los encuestados respondieran que no iban al cine. Por lo tanto la mayoría de las conclusiones del informe están sacadas en base a 280 respuestas efectivas. En el informe hay algunos análisis “sorprendentemente reveladores”. Comienza afirmando en letra extragrande (para los que conocen, tipo Arial 18) lo que sería uno de los elementos más importantes a

considerar: “4 de cada 10 entrevistados señaló que VA al cine”, en el ítem siguiente y a manera de conclusión, afirma: “por el contrario, 6 de cada 10 NO asisten al cine”. En otra de las revelaciones importantes parece que las comedias y policiales son preferidos por el 50% de los entrevistados. Este dato sería realmente interesante si no mediaran las siguientes precauciones que el informe olvida: a) los límites de género son muy difíciles de especificar para concedores y más aun para el público en general, b) no hubo una guía para dirigir al entrevistado y depurar su respuesta, y c) en realidad se trató de 140 opiniones sobre una ya insuficiente muestra nacional de 700 casos.

• **Complejo Tita Merello.** Se observó que la concurrencia de espectadores sobre 114 salas de Buenos Aires ubica a las salas Delia Garcés y Amelia Bence en el puesto 97 y 100 respectivamente, y la sala Legrand (la mejor ubicada del Complejo Tita Merello) en la posición 67. Su performance como complejo la ubica 24 sobre 32 complejos de multisalas existentes en Capital Federal y Gran Buenos Aires.

• El INCAA selló un cuestionado acuerdo con las empresas Datco y Tecnocontrol S. A. para que realicen tareas de fiscalización y procesado de declaraciones juradas de la concurrencia de espectadores en todo el país. Dichas declaraciones juradas son remitidas por el contribuyente del impuesto al cine hacia la DGI y una copia al INCAA. Estas empresas tienen como trabajo retirar las planillas del INCAA e informatizarlas. Si se observa una declaración jurada de este impuesto, se comprueba que la planilla contiene no más de 55 datos cada una. Según el INCAA, en 1996 se procesaron 26.881 planillas, lo cual implica un trabajo de cien planillas por día (contando solo el año laborable). Un procesamiento de este volumen puede requerir holgadamente hasta cuatro data entry con sus respectivas PC. Una grosera estimación de costos de este trabajo podría costar anualmente no más de 150 mil dólares. El INCAA ha pagado en 1996 más de dos millones de dólares a Datco y Tecnocontrol. Además, de acuerdo con la nueva Ley de Cine el mismo trabajo debería realizarlo la DGI, es decir que el Estado estaría pagando dos veces por el mismo servicio. Conclusión: el INCAA paga muy caro el procesado y la DGI directamente no lo realiza por desinteresarse de un control exhaustivo de la evasión del impuesto al cine.

• Nota de *El Amante*: El caballito de batalla del INCAA el año pasado fue el “éxito” de público que tenía la película de Javier Torre, *Lola Mora*. Con una fuerte batería publicitaria desplegada fundamentalmente por ATC, que en aquel entonces estaba bajo la conducción del director del INCAA, Julio Mahárbiz, y recalando la enorme afluencia de público a las exhibiciones de la película de uno de los hombres más cercanos a la actual conducción del INCAA, *Lola Mora* fue mantenida en cartel en el Complejo Tita Merello durante cinco meses. De acuerdo con las estadísticas suministradas en el informe de SICA, en ese lapso alcanzó la cifra de 37.412 espectadores, lo que indica un promedio de 245 espectadores por día. Si se le suma la asistencia a las restantes salas, *Lola Mora* llega a los 53.107 espectadores en todo el país. El “gran éxito” proclamado por el INCAA y por los realizadores de la película y que tuvo un costo aproximado de dos millones de dólares se ubica así en el puesto 81 en el ranking de espectadores tomando todas las películas estrenadas (179) y octava entre las argentinas tras *Despabilate amor, Sol de otoño, Eva Perón, El dedo en la llaga, El mundo contra mí, El verso* y *Carlos Monzón*. Un cálculo rápido de los ingresos producidos en boletería por *Lola Mora* indica que no pueden superar en mucho, luego de los descuentos y aportes, los cien mil dólares, un cinco por ciento del costo declarado. ■

# Ética, política y chorizos

por Tomás Abraham

*La Revolución de Mayo (1909)*

**Primero.** Haré una reflexión teórica sobre la ética, a partir de una experiencia personal. Me remito al acto de Memoria Activa del 18 de julio, en el lugar del atentado a la AMIA, en la mañana en que escuché las palabras de Laura Ginsberg. Este acto no solo era de los familiares de las víctimas; el palco estaba poblado por funcionarios del gobierno, altas autoridades oficiales, de la oposición y de la DAIA. Quisiera describir con la mayor precisión posible la clase de emoción que sentí cuando escuché sus palabras. Claro que se trata de emoción, de la carga afectiva que provoca un modo de ejercitar el pensamiento, porque Laura Ginsberg no hizo un discurso emotivo, sino racional y trágico, pero es emoción lo que suscitó. Es decir lágrimas. Quisiera describir con precisión —la honestidad de la razón— el tipo de lágrimas con las que acompañé sus palabras. Lloré de pena por ella, ella también era todos los que lloraban a sus muertos, y lloré de rabia por nuestro gobierno, y lloré de vergüenza por mis autoridades y el país que las elige. Cuando terminó, me soné los mocos, suspiré varias veces, me llevé la mano a los ojos, y volví a gemir, y luego comencé a escuchar las palabras de Beraja, y respiré, había vuelto a la realidad; escuchaba palabras conocidas, palabras de circunstancia, de crítica solícita, de reflexión acompañada, de pedido atento, de reclamo respetuoso, volví a las voces habituales de los dirigentes de la comunidad judía, y me reí, mucho. No podía creer el chiste que me estaban contando; sentía que los que me rodeaban y yo estábamos vacilantes, agotados por el golpe de Laura Ginsberg, y presenciábamos un número político, de esos centenares que escuchamos a diario. Era un alivio, el momento de la comedia, de las frases, de las bravuconadas —cuando Beraja ofreció su vida en nombre del Estado de derecho—, de los sobreentendidos. Todo esto que es lo habitual, y que no quería que me impidiera estar cerca del dolor, para poder acompañar ese viernes a la mañana el dolor de algo que no debe ser olvidado, que a nadie deja tranquilo, esperaba que los sonos ceremoniales de la conmemoración no me impidieran la íntima emoción de estar ahí, en un lugar santo.

No debe entenderse lo escrito como falta de respeto hacia las responsabilidades de alguna autoridad de una minoría argentina como la comunidad judía, responsabilidades difíciles de asumir, que no pueden contentar a todos, que deben realizar un juego complejo con el temor de perder lo poco que se obtiene; no se trata de irrespeto o respeto, sino de concentrar la atención en lo que pasó el 18 de julio con las palabras de Laura Ginsberg. Y aquí viene la pregunta de ¿qué es la ética?

La ética es el efecto de un acto de autonomía, de un acto de afirmación de sí. Es un gesto; la ética es un efecto, tiene algo de ejemplar. Produce culpa en los otros, alivio también, y sin duda, lo hemos visto, rencor. El acto ético toma de los otros algo sobre sí. Pero se constituye con un no, un no al poder. El trazo de autonomía es una actitud de resistencia. No es una autonomía introspectiva, es una autonomía de posición. Como quien dice ahora hablo yo. Y este yo es todos y nadie.

La palabra ética no procura vencer, ni ganar adeptos, ni pide soluciones, ni formula deseos; la palabra ética constata, verifica el dolor y lo pronuncia en alta voz. Le da una palabra al dolor, le da una fuerza al dolor. Es una palabra altiva, que nada espera, porque no le falta nada, tiene para decir todo lo que tiene que decir. Y lo dice.

Por eso es trágica, acepta el curso de las cosas, pero denuncia su dirección. Es una decepción activa. Es el gesto de la dignidad, de la honra. Me sentí honrado de ser judío, no orgulloso, palabra despótica, sino honrado; alguien había dicho nuestro sentir. Y sentí vergüenza de mi argentinidad, lo siento por el resquemor que esta afirmación puede hacer sentir a la barra brava de la nacionalidad, pero sentí vergüenza, como la que sentí durante el Proceso de Reorganización Nacional, y más aun la sentí cuando la barra brava de la nacionalidad gritaba viva Argentina en el Obelisco del 78 y en la Plaza de Mayo en el 82. Mi argentinidad indudablemente es otra, y mi vergüenza también había cambiado. El gobierno de Menem no era impuesto, era el nuestro, el de un sistema que sí elegí, con su legitimidad compartida.

La revista *Noticias* editó una nota que fue tapa, basada en una encuesta que da un 47% de argentinos que consideran que los judíos no forman parte de nuestra comunidad. Esto dio lugar, en la revista, a comentarios variados, y malogrados. Esto es lo que produce la frivolidad estadística. Pero, me dije, después de todo, qué bien, 53% de argentinos nos hacen parte de la nación, no es una mala noticia. Y también pensé que, quizá, la historia de la moral republicana que dice que todos somos ciudadanos iguales ante la ley, un hombre igual a un voto, la noción de ciudadanía como conjunto de individuos que gozan de los mismos derechos, pensé que quizá esta no sea toda la historia. Porque en la vida real de las naciones, hay minorías, minorías religiosas, minorías nacionales, culturales, raciales, sexuales. Como el judaísmo no es para mí una nacionalidad, ni solo una cultura, y es una religión, lo que también implica una cultura diversa, puedo considerar a los judeoargentinos como una minoría



religioso-cultural de la República Argentina. Minoría que contribuyó, junto con otras minorías, a diseñar parte del rostro de nuestra nacionalidad. ¿Por qué —pregunto— nos negamos a pensar a nuestra nacionalidad como un mosaico de mayorías y minorías, pero no tácitas, con el sobreentendido distraído, sino de rótulos públicos, identificables? Rótulos que evidentemente tienen otra gravedad que la del lejano candor de las épocas en que en el potrero jugaban el gallego, el ruso, el inglés y el paragua. Como miembro de una minoría, yo, por ejemplo, soy un judeoargentino; tengo amigos italoargentinos, ucranianoargentinos, austroargentinos, galaicoargentinos, mapucheargentinos. No quiero cansar con mi autobiografía, pero mi rumanidad, nací en Timisuara, mediana ciudad de Rumania, es secundaria, mi judeidad es primordial respecto de mi rumanidad, y el que lo dude, puede consultar la historia rumana.

Luego de eludir —en mi vida de conferenciante— todos los convites y oportunidades para hablar en círculos de la comunidad judía, para hablar sobre el Ser Judío, sobre el intelectual judío —porque ya aclaré más de una vez que me consideraba un intelectual argentino de religión judía (y no un intelectual judío), lo que no significa una práctica devota sino una historia política y una herencia sacrificial— y rehusarme a participar en todas las cuestiones de identidad que no solo me parecían fascistoides, sino totalmente aporéticas y medios tramposos para el más demagógico proselitismo, me veo ahora en medio de esta afirmación de mi participación del crisol de minorías de nuestra argentinidad. Para un natural de los EE.UU. que se conoce como afroamericano o grecoamericano, no estoy diciendo ninguna novedad, pero sí me resulta novedoso, o al menos extraño, en nuestro medio.

Asumo la problematicidad del planteo, de sus falencias. Primero porque Argentina es un lugar de mezclas, no de guetos. Segundo porque no es lo mismo un italoargentino, que es mezcla, que un judeoargentino. Uno es entraña de la nacionalidad, el otro es prótesis. Pero no concibo la mezcla como un movimiento que anula las procedencias, sino que las combina en nuevos agrupamientos. También sostengo que todos los hombres son iguales, porque lo son, pero esta posición tampoco es incompatible con las procedencias, la igualdad incluye las partes, su derecho a la existencia como tales. Decir minoría no es decir necesariamente oprimida, puede no serlo, o serlo a medias, puede ser activa o expansiva. Pertenecer a una minoría tampoco implica cerrar las filas con aquellos que la forman, no

se trata de agruparse ante el espanto y formar un círculo selecto. No hay que olvidar que dije judeoargentinos, pertenecientes a una nación, con los deberes y derechos de sus leyes. Solo que en la palabra combinada no hay fisuras ni desdoblamientos.

No cabe, creo, recalcar que el hecho de ser parte de una minoría no me acerca afectivamente a los miembros de la misma, porque no es así, mis afectos, lealtades, amistades, amores, no tienen bandera, pero esto nada tiene que ver. Ser parte de un barrio no me hace odiar a otros barrios ni amar a todos mis vecinos. Yo también soy de aquellos que piensan que las asociaciones de grupos reafirmativos son, por lo general, canales de odio, resentimiento y venganza, y no de amor como lo pretenden. Por eso de nada tengo carnet, pero esto tampoco nada tiene que ver con la dignidad del ser, que es de lo que aquí se trata. La palabra minoría sé que molesta. Produce desagrado en boca de un judeoargentino, hay muchos que nos acusan de monopolizar el patetismo, de situarnos siempre en el centro de la colmena y del victimario, de no renunciar a ser el pueblo elegido, se cansan de lo que llaman nuestras duplicidades. Pero la voz de Laura Ginsberg no fue una voz judía, fue una voz ética, y por supuesto que nacional.

Hay dos tipos de identidades. Una es la íntima, la del rostro que hemos elegido, la universalidad que afirmamos, la multiplicidad que nos construye, el cosmopolitismo y la mezcla que nos seduce, la libertad que nos damos para fabricarnos la identidad, como un arte, un sublime invento involuntario. La otra identidad nos viene de afuera, es social, por eso siempre viene de afuera, es inútil desconocerla, es histórica. Toda identidad social nos viene de afuera, y para empezar, nuestro nombre y apellido. No hay contradicción entre ambas, puede pesarnos alguna de ellas, pero nos constituyen por igual. La diferencia está en que la íntima no debe preocuparnos, la que forma parte de nuestros deseos y convicciones, porque es como nuestro cuerpo, la llevamos aunque no queramos, se da por añadidura, es móvil, y es el rostro que nos corresponde, rostro móvil e innombrable. De alguna manera es el más importante. Pero el otro rostro existe, y si el afuera es persecutorio y difamador, asumir nuestra procedencia, ponernos el rostro que afirma la identidad del afuera, como dignidad nombrada y honra afirmada, es un acto ético, una frase de la ética minoritaria. Hay posturas reactivas que dignifican.

De esto que llamo frase ética no puede deducirse una moral o una regla de conducta. Y menos colegir una moral de la tolerancia u otra del respeto al diferente. Todos somos diferentes, homosexuales y heterosexuales, blancos y negros, los hermanos son diferentes entre sí, los normales no son más que el resultado de estadísticas truchas; nadie tiene el lugar de la enunciación de la tolerancia porque nadie es lo que debe ser y regala la generosidad de aceptar a quien no debió haber sido. La moral de la tolerancia, para decirlo sin adornos, es el fascismo democratizante.

La moral, el lenguaje moral, convierte a la dimensión del poder en un asunto de derecho, de legitimación, y no de relación de fuerzas. La moral está más acá de la política, la ética está más allá. Una le pone la toga al rey, viste al poder con los oropeles de la justicia; la otra lo desnuda, muestra su impostura.

**Segundo.** Ahora un breve momento político. Me refiero a la alianza Frepaso Radical. Su conformación abre un panorama nuevo, el poder oficial no está tan seguro de su monopolio, y la impunidad con la que se manejó hasta la fecha está en alerta. Pero.

Esta conjunción adversativa apunta a ciertas dificultades ideológicas. Estimo que el principal adversario de esta alianza es su ideología progresista. Daré dos ejemplos, uno se refiere a la visión que tienen sus dirigentes, y simpatizantes, de las clases populares; la otra es la visión que tienen de la clase

media. Con respecto a las clases populares, tomo como índice la entrevista-diálogo que tuvo Graciela Fernández Mejjide con Walter Graziano en Cablevisión Noticias. Al hablar de la situación social en la provincia de Buenos Aires, Mejjide distingue dos políticas posibles. Una es la del seguro de desocupación, que lo propone selectivo, otorgado una vez comprobada la efectiva búsqueda de trabajo, o a cambio de un trabajo social o comunitario, o del seguimiento de cursos de capacitación. No es un seguro irresponsable. Mejjide sostiene que el Estado participa así, y debe participar, de una política activa de asistencia social al más desprotegido. Esta postura tiene respecto de otras políticas posibles, la del llamado Tercer Sector, asistencia patrocinada por capitales privados, o la patrocinada por el Estado, o clientelismo, la ventaja de la impersonalidad. Esta cualidad basada en una concepción del Estado como ente objetivo y universal asiste al ciudadano sin dañar sus derechos y sin comprar su conciencia. Pero voy a hacer una pregunta respecto del famoso esquema progresista del clientelismo de Estado, una pregunta concreta. Digamos que estamos de acuerdo con Mejjide respecto de la subordinación paternalista de los programas de Chiche Duhalde, del dar para comprar, del alimentar para controlar; me gustaría ver qué pasa el día en que le corten la leche y le sustraigan el paquete de arroz a las veinte mil manzanas y a los quinientos mil habitantes de la provincia, que les saquen los alimentos en nombre de la democracia y del derecho ciudadano, que les saquen la comida por respeto a su dignidad. El asistencialismo no está dirigido a individuos honorables que votan en el cuarto oscuro, sino a inmensas poblaciones de hambrientos y desabrigados que no viven tan lejos de nuestras casas. Es un sistema de protección social. Creo que esta política no debe cambiarse, sino continuarse, y mejorarse, con la misma cuota participable que tiene la provincia en el presupuesto nacional. Quiero decir con esto que Berazategui no es Gotemburgo. El otro obstáculo que coloca la ideología progresista en el camino político de la alianza es lo que consideran como rol social de la clase media. Creo que no hay una sola clase media, sino diversas fracciones de esta entelequia llamada clase media. Considero que cuando el frepasorradicalismo se refiere a las clases medias no se refiere tanto a un grupo social sino a una ideología, lo que la alianza opositora protege es la ideología de la clase media, y no la clase media en sí. Por lo que cabe preguntarnos acerca de la función que puede tener esta visión del mundo y de la sociedad, en este neoliberalismo, poscapitalismo o mercado globalizador o como quiera que se llame. Porque ya no vivimos en el mundo de la maestra que nos recibe con una sonrisa en las puertas de la escuelita, del dentista respetable de barrio, del almacenero de siempre, del diploma que nos hace seres también respetables, de la profesión liberal; nuestro mundo, y lo vemos todos los días de modo creciente, es el de los megaservicios, desde el hipermercado al video, desde la pizza a los cines, desde las casas de decoración al turismo. La famosa revalorización del espacio público es uno de los nudos de esta ideología de una clase media que habla de solidaridad anticlientelista con los pobres, de universidad gratuita, de educación superadora, y que desprecia a la otra clase media, que existe. La clase media consumidora, la del crédito hipotecario, la de la caja de ahorro en dólares, la de los dos millones y medio de las vacaciones de invierno, la del coche nuevo, la que pasea por el shopping, la de las cuotas, la que paga un colegio privado, y que no son potentados de la revista *Caras*, sino clase media. Este fraccionamiento social, que los progresistas hacen cultural y que deriva de una ideología liberal y conservadora, me parece que, junto a la particular visión que tienen de las clases populares, puede provocar dificultades. Gobernar para una clase media que sueña con la década del sesenta, década de proscripción política y boom de la novela, aquella argentina de

los café concert y de un peronismo silenciado más allá de la General Paz, ganar la adhesión de un pueblo de millones de personas con un sueño de una capital ya inexistente es riesgoso. Creo que hay que tomar en serio las políticas del poder durante estos últimos años, y ofrecer una alternativa de futuro, no de pasado, es decir con algunas continuidades, sin por eso tener vergüenza ni pacaterías moralizadoras.

Lo mismo sucede con el problema de la seguridad; si, como escuché de parte de algunos radicales, van a realizar una limpieza profunda en la policía de la provincia de Buenos Aires, contra el ejército más poderoso del país; si se dan ínfulas de cruzados civilizatorios, no les va a ir mejor que con la recordada política contra las juntas militares. Van a tener que inventar más de una obediencia debida y más de un punto final. Si, como dice Fernández Mejjide, hay mil bandas de delincuentes en la provincia, habrá diez mil, y la gente en la calle gritando Patti Patti. Quiero decir que la ideología de la clase media —la concepción que hace de una clase social en decadencia una elevación moral— está inserta en la tradicional dupla de civilización y barbarie, sin las garras del sanjuanino.

**Tercero.** Termino con un momento artístico; la falta de fútbol me dio tiempo para desvariar. Hice cosas locas como leer un libro, *Macri por Macri*, que escribí, aunque no lo crean, Franco Macri, en el que nos enteramos de todos sus éxitos y de algunos amores, y escribí un tango, mi primer tango. Se lo entregué a mi amigo Gustavo Varela, músico y filósofo, para que le ponga música. Se llama *El último chorizo*, y dice así:

Hay verdades de pancita  
por sentencia de hospital  
me dijeron que hace mal  
que la tengo que largar  
me sacaron la grasita.

Te dicen colesterol  
sos de bute o sos del malo  
yo te la bato hermano  
hay que darle con un palo  
no sacarse el overol.

#### *Estríbillo*

*Choricito de carrito  
chimichurri, gusto a sal  
mediodía junto al río  
calor de grasa animal.  
Choricito, choricito  
conciencia que me hace mal  
unidos el pan lo quiso  
con mi alma de chorizo  
¿por qué lo debo olvidar?*

Me dejó el alma en el piso  
me sequé como una piedra  
las lágrimas se hicieron hiedra  
la vida se pone dura  
nos piraron las achuras.

Pero el destino no quiso  
voz de recetario  
no hay hombre que no sea otario  
sea tordo o boticario  
que me prohíba el chorizo.

#### *Estríbillo*

# Emisores de utopías

*A mediados de 1997 el canal 4 Utopía cumplió cinco años en el aire. Sin embargo, varios de sus integrantes llevan casi diez años en la aventura de la televisión independiente. Con el objetivo de rescatar semejante trayectoria y con el pretexto del peso y la posibilidad que el cine ofrece a un canal de bajo presupuesto, realizamos esta nota sobre su historia y su presente.*

por **Máximo Eseverri**

**Televisión.** En el corazón de un shopping de Caballito, cercada por un McDonald's y un Musimundo, una puerta de vidrio da acceso a una torre desde la punta de la cual se domina la ciudad. Desde allí transmite hoy Utopía, en el canal 4 VHF, con alcance sobre Liniers, Devoto, Mataderos, Caballito y Parque Chacabuco; y en el canal 37 UHF para la provincia, con alcance hasta General Rodríguez. El estudio ocupa un ambiente de un departamento pequeño. Está equipado con una cámara M8000, dos reproductores de video VHS, un pequeño mixer, un micrófono y varios monitores. Frente a cámara solo hay un escritorio, dos teléfonos, un par de sillas y un fondo negro de tela del cual se irán colgando las diferentes escenografías, que cuando no decoran el programa en cuestión, adornan el resto de las paredes del estudio. El canal cuenta con tres móviles: el móvil uno ("uno porque es lo más grande que tenemos"), el móvil dos ("la moto, que tiene dos ruedas") y el móvil tres ("que tiene parada cada 200 metros, los colectivos").

No es la apología del bajo presupuesto ni la estética de la precariedad, es la espera del próximo allanamiento: ya van trece, contando el saqueo que sufrieron por parte de Quebracho y las cinco oportunidades en que les confiscaron el total de los equipos.

La causa de varios de los decomisos fue el pasar películas cuya edición en video era demasiado reciente. El canal se propone entregar material que la gente no ve en la televisión de aire ni de cable, o hacer accesible la información que está vedada a aquellos que no tienen la posibilidad de comprar una entrada de cine, alquilar un video o pagar un sistema de cable. "Utopía está al servicio del televidente y, si es necesario, de su estupidez", dijo Fabián Moyano, director del canal, en la última asamblea de la emisora. Parece ser cierto: la programación fija del canal es mínima, en la mayoría de los casos un miembro del equipo sale al aire y propone a votación tres o cuatro opciones distintas de programación. Durante quince minutos se toman al aire las elecciones de los

espectadores. Los espacios (de cine, de animación, de clips) están propuestos por el canal, pero son los llamados los que deciden los contenidos. Ningún llamado se filtra, ningún llamado se inventa. El teléfono suena todo el tiempo y las voces salen al aire acercando el micrófono al parlante del contestador. Todas las desprolijidades que esa decisión implica son menos importantes que el proyecto.

Lo fundamental es garantizar el acceso. Si bien todos están de acuerdo en hacer una TV más cerca de la gente, hay diferencias en cómo lograrlo. Eso es lo que se discute en las asambleas del plantel o las de televidentes. Dentro del estudio todos cumplen las tareas más diversas, desde cebar mate o atender el teléfono hasta editar material o filmar una nota. Son los que están y los que llaman los que programan. Para Hugo se trata de generar TV hecha por televidentes. Mucho de esto había en la idea inicial de Fabián, que luego de varias experiencias educativas con video en escuelas primarias a principios de los 80, partió a Brasil para estudiar música. Allí se enfrentó con la realidad de sectores carenciados con un 90% de analfabetismo estructural, pero que en su totalidad consumían televisión. El había pensado desde siempre que la TV estaba fuertemente relacionada con lo educativo y que ella era la mejor forma de llegar a los sectores marginados. Con esas intenciones se alistó en lo que fue *TV Viva*, proyecto costado por fundaciones europeas, que consistía en visitar poblados indígenas, enseñarles a filmar, escribir sus propios guiones y realizar un documental, que una vez terminado se exhibía en la plaza principal. La experiencia era alentadora, pero carecía de continuidad. Como un circo, los equipos partían sin dejar huella hacia el siguiente pueblo.

De vuelta en Argentina, Fabián decidió encarar un proyecto continuo. Junto con su hermano Adrián, sus amigos Nelson y Raúl y un transmisor fundido utilizado por Saadi en la campaña del 85 dieron vida a *Canal 4 de Ciudadela*, que en 1988 comenzó a funcionar con transmisor propio desde Fuerte

Apache. La precariedad era total. El primer día debieron conectarse a la electricidad del pasillo de un edificio. El resultado fue que la energía se cortaba cada dos minutos y tenían que tocar el pulsador todo el tiempo. Los equipos y aun el lugar para transmitir fueron conseguidos con la ayuda de los vecinos. “La idea —dice Raúl— no era expandir un canal sino abrir muchos, por eso aprendimos a hacer transmisores.” En 1989 la marginalidad y la delincuencia alcanzaron un grado tal, que seguir en Fuerte Apache resultó imposible. Con un transmisor de un alcance de diez cuadras montaron un canal volante, que consistía en: 1) sobornar a un portero, 2) instalarse en una terraza, 3) volar en la zona de influencia, 4) transmitir todo el día, 5) levantar todo, 6) repetir la operación en otro lado.

Por esa época funcionaba *Sur*, el canal 6 montado en Pompeya por los miembros del diario homónimo. También transmitía desde la Isla Maciel un canal 4, de los estudiantes de cine de Avellaneda. El canal de Lanús funcionaba en la misma frecuencia.

En 1992 consiguieron un departamento en la calle Cachimayo, Caballito, y desde allí comenzó a transmitir Utopía. Era un proyecto inspirado en las experiencias de la *TV Móvil* de las favelas de San Pablo, las radios mineras en Bolivia o las redes de televisión comunitaria en Rumania o Lituania. En un comienzo todo el material salía grabado, los programas se producían en un departamento de Once y se transmitían en otro de Caballito. Había unas diez personas que trabajaban para el canal, pero solo dos o tres sabían su ubicación real.

Durante un tiempo el canal transmitió desde la Facultad de Filosofía y Letras. El proyecto era que una universidad y, el día de mañana, una escuela o un sindicato pudieran tener su canal o su radio. Tal cosa está prohibida por ley en nuestro país. A pesar de la autonomía de las facultades, el lugar donde funcionaba el canal fue allanado repetidas veces, lo que obligó al canal a cambiar de sitio.

“No somos clandestinos sino ilegales —dice Raúl—, transmitimos desde un lugar público donde todos pueden entrar. Somos ilegales porque la ley está mal, porque durante el actual gobierno las privatizaciones me secuestraron cinco canales.” Hoy se defienden de los decomisos presentando recursos de amparo. El desmantelamiento que el Estado ha hecho de sí mismo (la virtual privatización de la CNT, hoy Comisión Nacional de Comunicaciones, CNC) le ha quitado incluso parte del personal para controlarlos. Pero eso no les otorga seguridad alguna.

El problema no es legal sino político: la única frecuencia UHF otorgada durante la gestión Menem en la provincia de Buenos Aires es de Pierri (26TV), que tiene cuatro licencias más que no utiliza. En otras provincias la situación es similar: hay más de cincuenta canales de baja potencia en el país, pero pocos son como Utopía. En la mayoría de los casos se trata de pequeñas empresas o de órganos políticos, como el canal 5 de Vicente López. “Pensamos en arreglar con quien corresponda, pero sería muy triste. Tanto con el gobierno como con la oposición.”

En Capital funcionaron canales como *Unicornio*, de carácter más comunitario, y en breve comenzará a transmitir *Sudaca* desde San Telmo, para Barracas, Dock Sud, Isla Maciel, Sarandí y la Boca.

**Cine.** En un canal de baja producción, el cine soluciona muchos problemas y acarrea algunos otros. Las soluciones tienen que ver con la posibilidad de pasar material que no se ve en otros medios, y los problemas también.

Los inconvenientes que en el pasado les acarreó exhibir películas demasiado nuevas como *La máscara* o *Filadelfia*

parecen hoy solucionados por un acuerdo de palabra con los sellos editores de video, de respetar el “período de comercialización” de los estrenos, que es de un año. Emitir películas como *El rey León* causó varios allanamientos y un embargo contra el director del canal. Cuando la traba no es económica, las cosas parecen ir sin problemas: hace cuatro años que Utopía viene proyectando películas como *La última tentación de Cristo*.

“Pasamos los estrenos para que puedan verlos aquellos que no tienen el dinero para hacerlo”, dice Fabián. La discusión sobre el contenido (si la película es de una multinacional o de la Riefenstahl) tiene menos peso. Lo importante es permitir el acceso, alentar la participación. “Actuar así nos permite ganar la confianza del que mira para acercarle otras cosas que no ve usualmente. También es un problema de audiencia: si hago una colecta y paso *El rey León*, es más gente la que responde.” Para Raúl, hay una batalla con aquellos que piden nada más que películas comerciales. “Queremos dar la oportunidad de ver algo nuevo. Se trata de pasar buen cine, más que hits.” Y Hugo: “los domingos a la tarde, mientras la TV de aire baja películas viejas de Palito Ortega o bailanta, nosotros pasamos *Quebracho*, *La Patagonia rebelde*, *Cazadores de utopías* o *La batalla de Argelia* de Pontecorvo. Luego se dejan los teléfonos abiertos y la respuesta es enorme”.

Marcelo es el conductor de *El intestino verde*, donde se proyecta cine de terror. Tiene 14 años y hace dos que está en el aire (es el más joven del canal y el que lleva más tiempo en él con un programa propio). Previa votación o solicitud, proyecta una película de su colección de casi 200 títulos “con cajita”. A este redactor le tocó ver *El video de la muerte*, film que se encuentra a punto de saltar del purgatorio al cielo del cine de culto. Mientras Marcelo realiza su programa, sus padres toman mate fuera del estudio. Ellos llevan un archivo propio de los diferentes momentos del canal, con grabaciones de, por ejemplo, un allanamiento transmitido en directo hasta la desconexión de la cámara. Este especialista, fanático de George Romero o Peter Jackson, no es cinéfilo ni erudito; pasa películas según su gusto o el del que llame: ha llegado a pasar títulos sin haberlos visto, ante la solicitud de los televidentes. “Hacemos un programa para chicos, no para tontos”, cuentan Virginia y Patricia, realizadoras de *Mameluco*, programa infantil en el que participa gente de todas las edades. Los juegos se traducen en votos, que se multiplican cuanto mayor es la participación del que llama. Los votos son para películas propuestas. La espontaneidad es fundamental, pues no se trata de un espectáculo sino de un espacio a compartir. De la televisión de aire solo rescatan la producción de Cablín o la efímera experiencia de Cristina Banegas, donde los chicos eran convocados a opinar sobre la realidad. También es importante para ellas el espacio del largometraje infantil, frente al aluvión de canales de cable que ofrecen productos de animación fragmentados, diseñados en función de la venta de productos. *Estamos rodeados*, programa de Daniel, es un espacio arqueológico. Pasa fragmentos editados por él mismo de jazz, rock, buen cine o cualquier otra cosa que a él le guste o alguien solicite. El programa que presencié emitió temas en vivo de Carla Bley (una suerte de Frank Zappa femenina), escenas de *Tango*, la primera película sonora argentina, temas de Virus y Spinetta en una filmación del Prima Rock, un ácido capítulo de *Ren & Stimpy* y un resumen de *El bulín* (1964), película de la cual “*Los caballeros de la cama redonda* es una vil copia”. Actuaban Fidel Pintos, un Porcel y un Portales irreconociblemente juveniles, Norman Briski (con pelo y sin cartón en los títulos) y Linda Peretz (hoy La Flaca Escopeta) haciendo una apertura recitada de un happening reproducido magistralmente en su trance agogó. El film concluye abruptamente en su momento de mayor tensión. Una joya.

Me dicen que el programa del viernes a la noche sale al aire iluminado solamente por dos velas. Hablo con ellos. *Shock* es producido por Rodolfo y José Luis. "Empezamos con un poquito de sangre, como para incentivar al público", explican. Concentradísimos en el gore y el cine bizarro, ya han proyectado hitos del género como *Diabólico* (la primera de la saga de las *Evil Dead* de Sam Raimi), *Trauma* de Darío Argentó, *El día que paralizaron la Tierra*, *Reptilicus* o *El día de los trífidos*, adaptación de la novela en la que el futuro de la humanidad es deambular ciega y acechada por plantas carnívoras que se desplazan. En estos días pasarán *Blácula* (con vampiros negros bailando melodías soul) y la versión del director de *Army of Darkness*, en la que se deja un final abierto para un cuarto capítulo de la saga.

Los ciclos del canal organizados por Jorge Grez permiten ver, junto a las votaciones de los televidentes, films como *La sal de la tierra* (Biberman, 1953), *Memorias del subdesarrollo* (G. Alea, 1968), *Gloria* (Cassavetes, 1980) o *Ensayo de orquesta* (Fellini, 1954).

El 70% de la población de la cárcel de Caseros mira Utopía. A pedido de ellos, recientemente se rastreó, se ubicó y se proyectó *El gran jefe*, una de las primeras películas de Bruce Lee. Los internos también piden que vuelva la trasnoche de los jueves —de cine erótico— conducida por El Duro (un personaje envuelto en una frazada bajo la cual actúa

hiperbólicos tocamientos). El Centro Universitario de Devoto pidió también tratar un día a la semana por la medianoche temas propuestos por los internos relacionados con la justicia. El horario es importante, "porque durante el día todos están empastados, duros, puestos o borrachos", a decir de uno de los internos.

Parece hoy un hecho que el fenómeno de los medios comunitarios fue un chispazo entre la nada del Proceso y la nada neoliberal. Pero al mismo tiempo parece cada vez más lo que queda por hacerse. El medio no puede generar el fenómeno que de por sí no genera la gente, pero puede movilizar.

Esta televisión precaria a fuerza de robos por parte del Estado es, a la vez que una fuente de acceso a cosas vedadas, una forma más humana de abordar el medio técnico. Ver Utopía sirve para advertir el grado de endurecimiento e hipocresía de la televisión argentina. En un medio que tiene mucho de fascista (la TV es un invento nazi), la lucha por el aire y la participación, la búsqueda incansable de la espontaneidad en algunos y esa otra espontaneidad inevitable en otros (como Vladimir en las trasnoches, que opera y conduce al mismo tiempo) son una bella excepción a la regla. Si existe un grado cero (la ausencia de retórica, de máscara), Utopía está muy cerca de él. ■

## 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.

### Presenta:

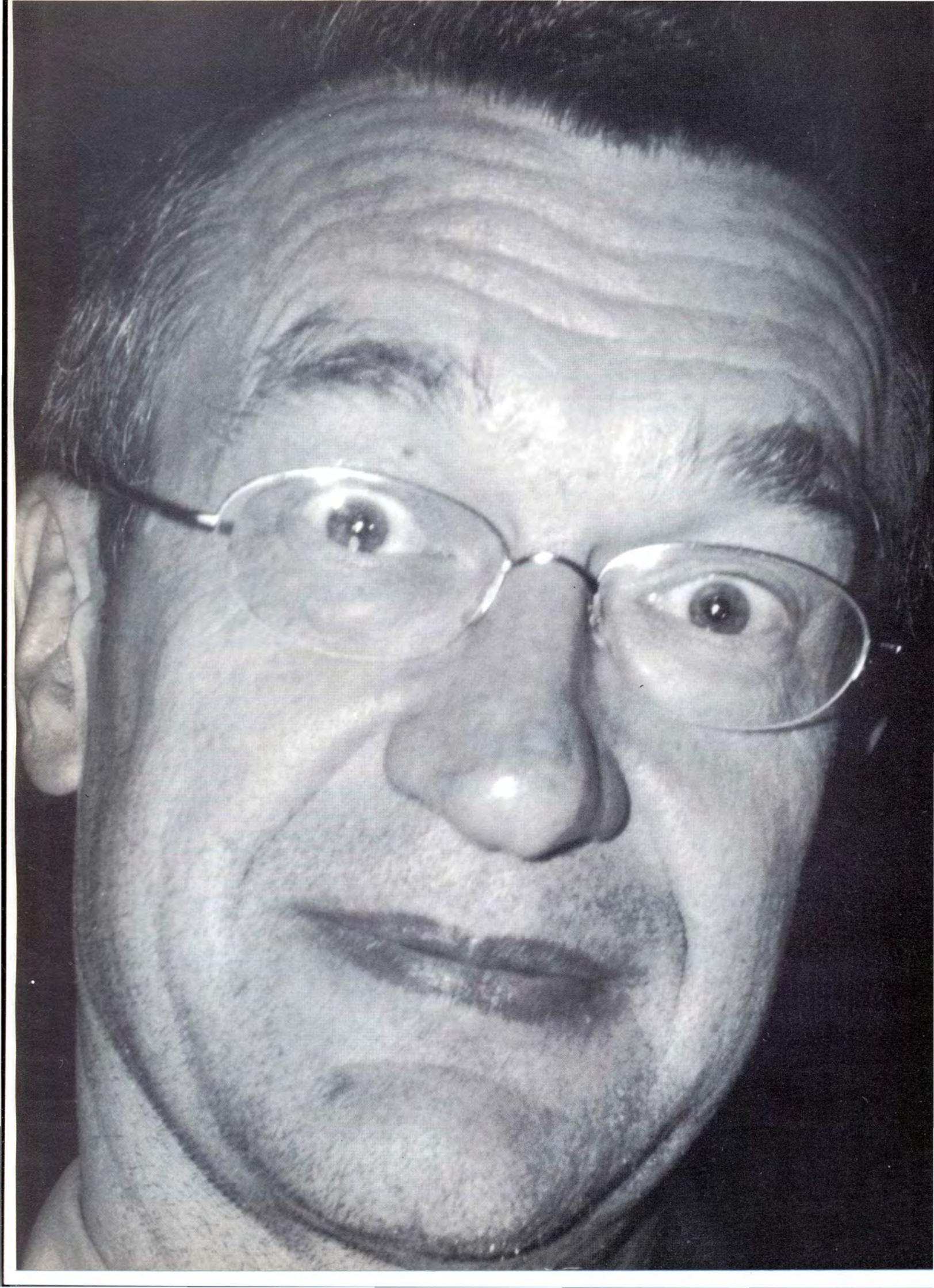
TEOREMA • Pier Paolo Pasolini  
LA CHICA DE LOS SOMBREROS • Boris Barnet  
EL CONGRESO BAILA • Eric Charell  
LA TIERRA • Aleksandr Dovzhenko  
NAPOLEON • Abel Gance

### Anuncia para septiembre:

VIAJE POR ITALIA • Roberto Rossellini  
PLAYTIME • Jacques Tati  
PERSONA • Ingmar Bergman  
STROMBOLI (Tierra de Dios) • Roberto Rossellini  
NAVIDAD EN JULIO • Preston Sturges  
EL MILAGRO DE MORGAN'S CREEK • Preston Sturges

LATINUM: Solar de French - Defensa 1066 Loc. 4 Tel.: 362-5562 - San Telmo • MAR DEL PLATA: Moreno 2788 Tel.: 94-1982

KINEMA: Obras Maestras del Cine Universal Tel.: 244-4306



## Wim vende

*Con el fin de filmar una publicidad del nuevo modelo que va a lanzar al mercado la marca Renault, llegó a Buenos Aires el director alemán Wim Wenders. Para promocionar el acontecimiento se realizó una conferencia de prensa con cóctel en el museo Renault. Lo que sigue es el relato de este curioso evento.*

por Santiago García

Llegué temprano y temblando (porque soy un cholulo). Con lo primero que me encontré fue con una tal Valeria Mazza. La Mazza resulta ser una mujer con aspecto de nena de 16 años y con el rostro idéntico al de las revistas. No sé qué hacía ella ahí, pero sospecho que hubo alguna presentación previa a la conferencia. El cóctel o lunch o como se llame era de los lujosos y bien hechos. No faltaron los críticos que se comieron todo y la verdad es que hicieron bien. Los de la conferencia eran cinco: Manuel Antelo, ejecutivo de Renault, que inauguró los discursos con la sonrisa del poderoso y la seguridad del ignorante diciendo que Wenders era “uno de los cinco directores más importantes del mundo”. Ramiro Agulla y Jorge Baccetti, dueños y creativos de la agencia de publicidad, que mostraron que se saben divertir al relatar una noche con Wenders discutiendo el comercial y tomando vino. También que tienen humor y buen gusto, lo que quedó claro cuando le preguntaron al director, en el momento en que un fotógrafo se acercó a la tarima elevada, si tenía cerrada la bragueta. La cuarta era la traductora y el quinto era el señor Wim Wenders en persona. Un cartel de Renault copaba bien el fondo para que saliera en todas las fotos. La primera pregunta fue sobre Fuller y quien la hizo, Diego Curubeto, se disculpó por no haber nombrado a Renault al formularla. Me temo que fue el mejor momento de toda la tarde.

Después las preguntas fueron malas y buenas, pero lo terrible fueron las respuestas de Wenders, matizadas por algunas salidas de los publicitarios que seguían con su estilo de borrachos de cantina, y que la gente festejaba, como cuando se negaron a contestar cuánto salía el comercial. Yo, sin embargo, miraba con cara embobada, sin darme cuenta de que mientras mi rostro mostraba la felicidad de quien ve al director de varias películas memorables, al cerebro me llegaba un discurso digno de Forrest Gump. Alguien me pegó un codazo y me dijo: “Gurrumín, sacá esa cara de

cholulo, ¿no ves que está diciendo boludeces?” Muy a pesar mío, así era.

Wenders aseguró, entre otras cosas, que en Alemania “ya no hay nazis” y que solo son una “minoría ridícula de niños, magnificada por los medios que quieren llamar la atención”. No es necesario aclarar por qué esto es una barbaridad, ni decir que una tumba con el nombre R. W. Fassbinder se debe estar moviendo allá en Alemania.

Pero eso no es todo. Resulta que, según Wenders, la teoría de autor se acabó hace rato y que el cine se basa en la publicidad y el videoclip, cosa que le complace. Y que el cine europeo es como el americano y que el cine americano está pasando por su mejor época. Y que en Hollywood cualquiera puede hacer cualquier clase de películas.

Que la publicidad es un extraordinario lugar donde aprender nuevas técnicas y experimentar. Rara apreciación para quien luego aseveró que la publicidad es buena “porque enseña disciplina”. Lo mismo decían del servicio militar. Luego habló de su amistad con Bono, de U2, con Ry Cooder y con Peter Handke. Y dijo dos o tres cosas más para mostrar lo extraordinario que era hacer el comercial; entre otras, que siempre le gustaron los Renault y que allí está el R4 de *Alicia en las ciudades* para probarlo.

Es cierto que las conferencias de prensa no son muy buenas para reflexionar sino más bien para ser ingenioso. Pero de ahí a decir que vivimos en un mundo feliz y sin problemas creo que hay una gran diferencia.

El premio a la respuesta ingeniosa llegó cuando le preguntaron cuánto había costado traerlo para hacer la publicidad. Wenders respondió: “si quieren saberlo, les muestro mi pasaje, eso salió traerme”. Fue gracioso, pero yo me pregunto cuánto le costó a él como artista convertirse en payaso de este circo ridículo. ■

Foto: Flavia de la Fuente

## Los directores argentinos hablan de la crítica (o prefieren callarse)

*H*ace un tiempo, pensando en las veces que escuché a los directores de cine argentinos quejarse del trato que reciben de “un sector de la crítica”, al que identifican con diferentes medios de acuerdo con sus intereses coyunturales, decidí encarar un trabajo que me pareció útil. La idea fue darles a ellos la posibilidad de opinar sobre sus supuestos verdugos.

No hubo requisitos para participar de lo que puede ser el puntapié inicial de un debate. Todos los convocados tuvieron la chance de hablar conmigo o entregar un escrito. La mayor parte de los que aceptó la propuesta eligió esta última modalidad. Puedo estar de acuerdo o no con lo que dicen, pero su aporte es —a mi modesto entender— muy importante.

Pero lo más sorprendente de esta experiencia fue la negativa a sumarse que recibí de parte de algunos cineastas. Se me ocurrió pensar también en la cantidad de veces que escuché hablar de ese “gran debate” que era necesario llevar a cabo para que el cine de este país mejore.

En realidad, independientemente del país del que provenga, me parece que toda película merece ser discutida.

Discutir es una de las maneras más inteligentes que conozco de ayudar a la evolución de un arte. Sin embargo, está claro que hay directores que no quieren que a algún desubicado se le ocurra reflexionar sobre sus películas ni están dispuestos a debatir nada con nadie. Sueñan con que el Estado (es decir, nosotros) los financie y con que todos les palmeen la espalda o se callen. Deberían saber que ese autoritarismo les impide observar con claridad que una obra que no genera o admite discusiones está muerta.

*Alejandro Lingenti*



## Alejandro Agresti

El cine fue planteado desde sus inicios como un negocio. Por eso un crítico de cine se parece en muchos casos a un periodista que habla de electrodomésticos. Cuando un crítico quiere hablar del cine como un arte, es posible que no encuentre espacio, porque los medios viven de la publicidad y no se puede hablar mal de determinados productos. Hay un ejemplo que clarifica lo que digo: muchos críticos defienden una película porque vendió muchas entradas, porque, dicen, "es para el público". Eso es falso. Las películas no están hechas para el público, sino para que el público se ponga. Uno de los negocios más ruines que existen es el cine, donde uno compra algo sin saber de qué se trata.

Por otra parte, la crítica se ha dejado convencer de que el cine puede ser comercial y artístico al mismo tiempo. Miran las películas de Billy Wilder y dicen "¿ven que se puede hacer buen cine y tener éxito?" Eso indica que creen en las fórmulas. Y esa es una idea estúpida y vacía. Puede suceder que un tipo haga buen cine y tenga éxito, pero no pasa muy seguido. Hoy, una película deleznable como *Tiempos violentos*, que copia otras películas que fueron buenas, fue hecha por un chiquilín, está llena de violencia gratuita y es demagógica, se presenta como un retrato de nuestra sociedad. En realidad, los críticos americanos montaron una gran operación de marketing para venderla. En la década del 40 también había muchísima violencia y sin embargo no se hacían películas como esa. *Tiempos violentos* muestra claramente lo que pasa hoy con una juventud que podía ser de izquierda, que podía decir algo. Hoy son nenes mimados, con plata, que pueden viajar a Europa para visitar museos y citar a Burroughs. La clave de toda esta cuestión es dilucidar si el cine es o no un arte. Yo dudo de que pueda serlo porque está muy pegado al comercio. En la pintura y la literatura no se habla de público. En cine, sí. Y cuando hablan de público hablan de masa, con todas las implicaciones que tiene ese término. No hay que dejarle decir a cualquiera que hace las cosas para el público, porque hacer las cosas para el público significa hacerlas para ganar gaita. No se trabaja para el público, sino para la gaita, con el agravante de que lo hacen en un negocio en el que, como dije antes, el cliente compra sin saber lo que le van a dar.

Creo que se hace cine por una razón íntima. Por eso no se puede obedecer a fórmulas. Y creo también que el cine no progresa como arte porque algunos críticos y los encargados del negocio no respetan las razones íntimas e individuales de los creadores.

## Lita Stantic

Paul Eluard escribió alguna vez que, en una época, solía ir al cine con un grupo de amigos con quienes normalmente estaba de acuerdo en casi todo. Solamente la última película que acababan de ver los enfrentaba en largas discusiones.

Pareciera que la peculiaridad del cine es la dificultad en el consenso y esto hace, por un lado, muy controvertida la tarea del crítico y, por otra parte, facilita la improvisación. En los últimos años se advierte en nuestro país una falta de rigor en la crítica de cine. Se dice que este fenómeno es mundial pero aquí parece ser más grave quizá porque acompaña al desprestigio de la "verdad" y al triunfo de la impunidad en todos los órdenes de nuestra vida. Normalmente en críticas de medios importantes aparecen errores ocasionados por falta de información o pereza. Con algunas excepciones, la crítica de cine está orientada a contar el argumento del film y a calificar los rubros técnicos y artísticos con adjetivos vacíos. A veces, la lectura de una crítica nos enfrenta a la sospecha de que el periodista ni siquiera vio el film.

No obstante, existe una estrecha franja de críticos que encaran su tarea con seriedad. Suelo leerlos luego de ver un film y muchas veces discrepo en una constante: la sobrevalorización del oficio del director. Así como hace treinta años la tendencia era resaltar la intencionalidad, hoy creo que se eleva a los grandes artesanos a la categoría de artistas, se sobrevalora la narración en detrimento de la búsqueda estética.

La naturaleza del cine nos convierte a todos en críticos poseedores de la verdad. El crítico profesional debería aproximarnos a una lectura enriquecedora de la obra, ya que son múltiples las formas de abordaje y los elementos a evaluar en un arte tan complejo como el cine.

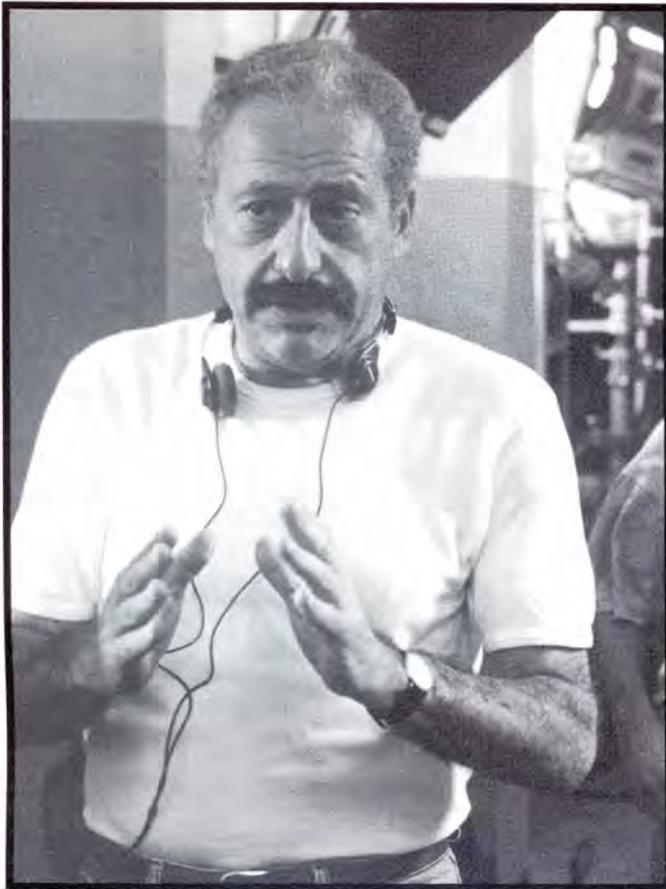


## Martín Rejtman

Ultimamente leo más que nada críticas de restaurantes. Los domingos compro el *Buenos Aires Herald* y leo a Dereck Foster. Cada tanto pruebo los restaurantes que recomienda. Fui a un tenedor libre en Callao y Corrientes. Dereck Foster decía que los pescados y mariscos que se comían ahí estaban entre los mejores de la ciudad. El día que fui había solamente calamares en una salsa roja y pegajosa (no era agridulce); eran incomibles. Otra vez fui a un chino recomendado por él en Pampa y Cabildo; la experiencia no fue tan extrema pero la comida era mala. Los domingos también leo las críticas de Alicia Delgado en *La Nación*. Ella es mucho más estricta que Dereck Foster, incorruptible y absolutamente implacable con los puntajes que pone a los lugares. Mi madre la conoce y un domingo al mediodía nos encontramos con ella en uno de los restaurantes taiwaneses de Barrancas de Belgrano (el que tiene cascada y mozos con micrófonos inalámbricos como Madonna). Alicia Delgado nos pidió nuestra opinión sobre lo que habíamos comido y se la dimos. A mi madre más de una vez le sirvió invocar el nombre de esta crítica de restaurantes para conseguir mesa un sábado a la noche. Pero cuando se trata de cine ella es tan incorruptible como Alicia. Ya es una costumbre almorzar los fines de semana en el Barrio Chino y comentar los estrenos de la semana.



Hace poco le pregunté si había ido a ver *Martín (Hache)*. "Péeesima", dijo. "Qué le vas a hacer... Yo a veces también voy a ver esas mierdas", se disculpó. Después le tocó el turno a *Smoke*: puso cara de más o menos, como si sospechara de algo, y no dijo una palabra. Una opinión independiente. Ultimamente el punto de vista de los críticos de cine parece cada vez más pegado al de los directores de las películas que critican. A lo mejor es porque los directores cada vez toman menos distancia de los temas que tratan o de las historias que cuentan.



## Juan José Jusid

Todos mis colegas y yo realizamos nuestros films con más o menos libertad, con los límites de nuestro talento o del presupuesto, pero en general en el set y fuera de él asumimos nuestra conducta personal con innegables cuotas de arrogancia y omnipotencia. Sin embargo, cuando los films están concluidos y llega el momento de exhibirlos, a la crítica en primer lugar y luego al público, un extraño escalofrío de inseguridad y pánico se posa inexorablemente sobre nuestra espina dorsal, y una cuota de resentimiento nos acompaña un largo rato.

Esto transparenta sin duda un conflicto en la relación entre realizadores y críticos que viene revelando desde hace mucho tiempo que nos hemos defraudado los unos a los otros, muchas veces. ¿Cuáles son las claves para desentrañar este conflicto que, insoluble, se repite en el tiempo?

Voy a hablar a título personal: los realizadores —o por lo menos algunos de nosotros— esperamos una crítica analítica, profunda, de criterio comprometido, que arriesgue categorías y que interprete profundamente los contenidos, que valore los logros estéticos, las búsquedas, los riesgos. Que el público al leerla no se encuentre con que “le contaron la película” sino con un análisis que le permita su mayor goce y comprensión. Que el crítico tenga más tiempo para elaborar su juicio, que se aparte de la crónica esbozada, del comentario superficial. Que intente una comprensión comprometida de cada obra desde dentro, más allá del exiguo espacio de que dispone en los medios. Que no utilice ese espacio para deslumbrarlos con metáforas brillantes o estrepitosas pirotecnias verbales. Creo también —y esto es una hipótesis riesgosa— que el crítico espera a veces que el realizador satisfaga su expectativa, que responda a sus antecedentes, que no lo defraude. Que no se aparte del esquema inmóvil en el que lo tiene clasificado, que no lo desoriente con sorprendivos cambios de estilo, de género o de temática, que no declare falsos objetivos o motivaciones previas que luego su película no contiene ni por asomo. Que no pretenda sentirse la víctima de todos sus ataques o en inferioridad de condiciones por representar a la cinematografía aborígen.

Creo que en esta apretada síntesis se esbozan algunas de las razones de tanto desencuentro. Me gustaría que superando las mutuas susceptibilidades intentáramos un encuentro enriquecedor para poder superarlas.

## Nicolás Sarquís

Tengo la sospecha de que nuestro público nos aplaude cuando ve buenas imitaciones del cine que ha asimilado como modelo cultural. De ahí el predominio de una cinematografía subordinada, sin personalidad artística ni identidad que la singularice. Así también existe, creo, una crítica experimental, que admira lo que ha sido admirado o aquello que conlleva el germen del éxito porque se avizoran y aplauden sus concesiones.

Una malsana tendencia parece atravesar a este tiempo de caos y confusión: el gusto por alabar aquello que de cualquier modo no llegará a nada, y el retaceo o la prudencia cuando se dan muestras de talento.

El arte es una ilusión de los sentidos, como el cine en su mejor expresión. Buena parte del cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión. Tiende cada vez más a una perfección inútil de la imagen. A la miseria de la imagen perfecta.

En un mundo como el de hoy, globalizado y hegemónico, el "mensaje" le pertenece al más fuerte. Ya estamos instalados en un modelo estándar. El arte, antes espectáculo espiritual, se ha convertido hoy en espectáculo a secas y siempre con el imperativo de ser rentable. Este camino nos lleva, entre otras deformidades, a un discurso cada vez más banal.

Esta paulatina extinción es perpetrada en nombre del desarrollo tecnológico y de la ideología del progreso. Inmerso en este ambiente, buena parte del cine argentino encuentra por el camino de la repetición su fórmula salvadora: imitar el modelo instituido para recuperar su propia audiencia. Es decir, consolidar la crisis, a través de una artificiosa noción de normalidad basada en el estándar. Ese patrón abstracto, aparentemente promedial, que más que a la experiencia, se debe a una descripción rígida y prejuiciosa de la realidad.

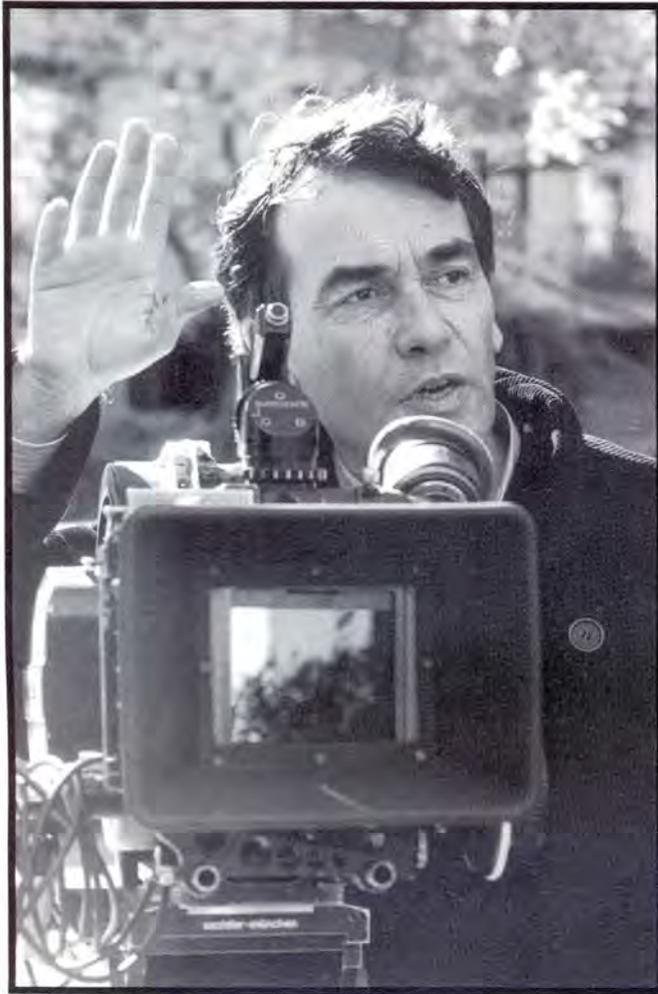
Si la forma fundamental del poder social consiste en el poder definir qué es la realidad desde el punto de vista cultural, hay que entender estos intentos como una manera de monopolizar el conocimiento. En otras palabras, de construir una versión oficial de la realidad. Pregunta inevitable: ¿cuál es la función del crítico en este panorama? En otros años, cuando los críticos eran hombres de compromiso y opinión calificada, parecían impulsados por una necesidad fundamental de su espíritu: el ejercicio de pensar como una actividad autónoma, cuyo punto de referencia debe ser, en esencia, uno mismo. En los 60 hubo una pléyade de críticos entre argentinos y uruguayos, estos últimos considerados como los "descubridores de Bergman", que formaron escuela y actualmente quedaron en el olvido.

Hoy, con la virtual desaparición del periodismo independiente y el predominio de empresas multimédias, se han borrado las fronteras y todo parece obedecer a un solo patrón, degradando, como consecuencia, el sagrado oficio de opinar.

Salvo excepciones, se advierte en la crítica actual una perniciosa tendencia a glorificar lo impuesto por las reglas



del mercado, que además ejerce una salvaje censura de la que no se habla, y a menospreciar, matar con la indiferencia, la mayor parte de la producción local. Cabe una última reflexión: ¿para quién hace uno cine? Las respuestas pueden ser variadas. En mi caso puedo decir que por gusto, por gusto de hacerlo, aun cuando me depare los mayores sacrificios. Me atrae el desafío, el riesgo, la búsqueda de nuevas sensaciones, incluidas las del espectador, aunque no trabaje para él en forma explícita. Sabemos que en el corazón de cada uno se albergan sentimientos comunes a todos. Habrá alguno que se corresponda con el de mi eventual espectador y cuente con su complicidad, aunque no les guste a los críticos. No me interesa en absoluto la realidad que se reconoce como tal. Lo que me interesa es lo que debo hacer con la realidad que desconozco, aunque tampoco les guste a los críticos y a cierto público alienado.



## Eliseo Subiela

Buenos Aires, 28 de septiembre de 1996 (Télam). Autor de algunas de las películas más exitosas del cine argentino en los últimos diez años, Eliseo Subiela, cuyo sexto film, *Despabilate amor*, se estrenará el jueves próximo, se define como un provocador.

“Soy un provocador. Por eso, no me sorprende despertar adhesiones y enconos. Sé que hay gente que no soporta mi cine, pero también sé que tengo el respaldo del público y que nadie puede hacerme determinados cargos, decirme que soy obsceno o deshonesto”, aseguró el realizador en charla con Télam.

Luego de un tímido debut con *La conquista del paraíso* en 1980, Subiela reapareció explosivamente en el cine argentino en 1985 con *Hombre mirando al sudeste*, una película que cautivó al público y a la crítica nacional y extranjera.

No pudo repetir ese éxito con *Ultimas imágenes del naufragio* (1989) pero se consagró como cineasta taquillero tres años después cuando estrenó *El lado oscuro del corazón* (1992), que convocó cerca de 850 mil espectadores. *No te mueras sin decirme a dónde vas*, película estrenada la temporada pasada y primera en la que Canal 13 aportó dinero para producción, vendió unas 300 mil localidades, cifra bastante más exigua, pero importante para la realidad del cine nacional.

Subiela cree que *Despabilate amor* va a tener “una repercusión popular muy fuerte gracias a una energía fundamental que transmite: la del amor. Yo estoy dispuesto a militar en la corriente del amor, a pesar de que no está de moda”.

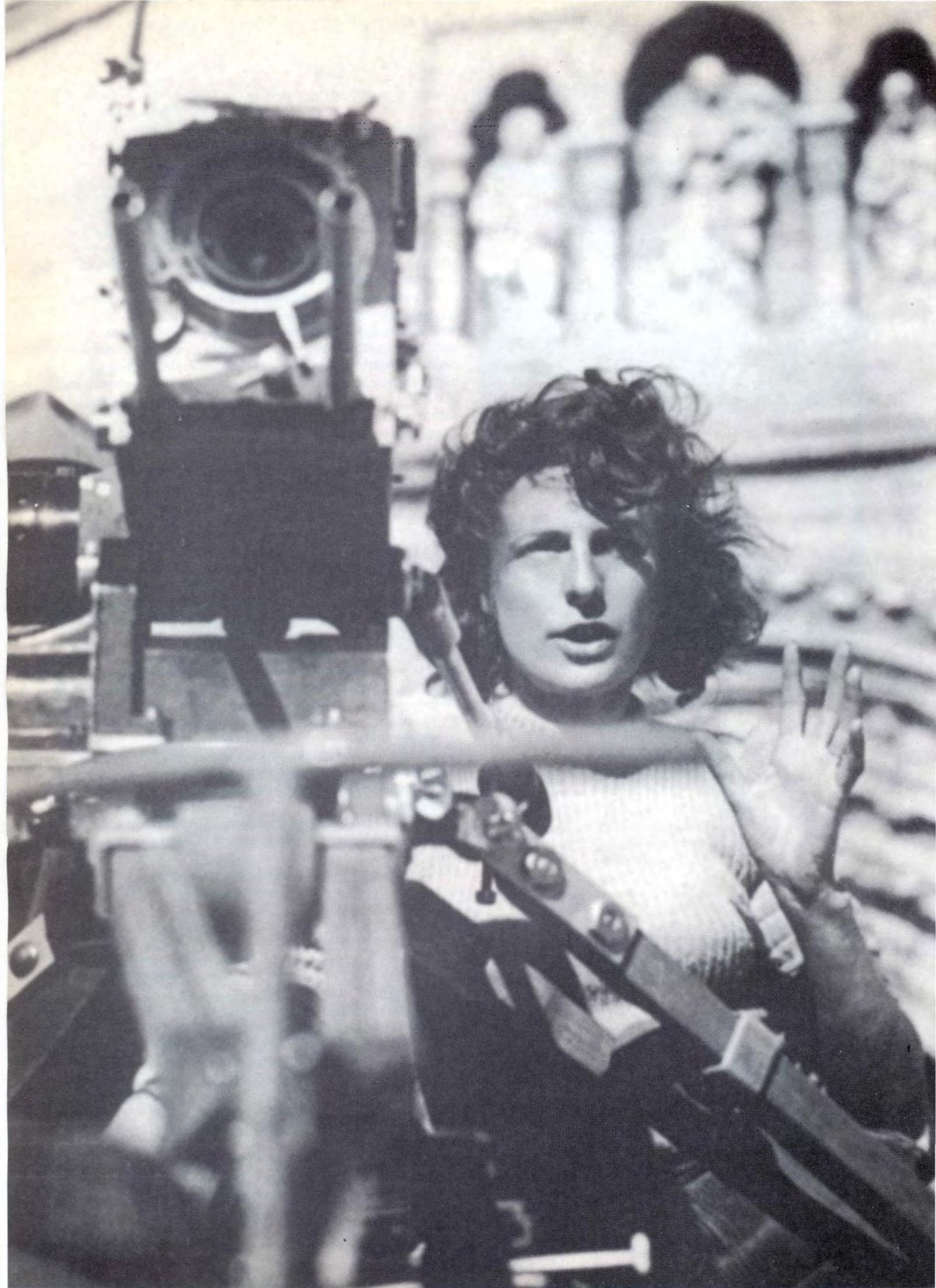
“El día que desaparezca la magia en mis películas me dedico a otra cosa. Aunque este sea el film más cercano a la realidad visible de los que hice, sigo pensando que la vida y el cine son mágicos.”

“Yo también creo que estar vivo es una fiesta, aunque estés sin trabajo o sufras otras desgracias. Las desventuras son parte del goce de estar vivo. Sé que tengo una posición privilegiada, que tengo trabajo y familia. Pero es importante que la gente que está en una situación difícil también se convenza de esto.”

“Cada vez estoy más seguro de que los más felices no son los que más piensan sino la gente más instintiva y sentimental. Ellos están menos atados a los prejuicios de una civilización como la nuestra, donde se fomenta la culpa y la represión en lugar de la libertad y el goce.”

“Cualquiera dice hoy que es crítico de cine, pero todos los que trabajamos en esto sabemos que muchos de estos tipos no tienen autoridad moral ni profesional para decir lo que dicen. Ya no les tengo más paciencia. Estamos en bandos opuestos. Yo trato de construir y ellos quieren destruir.”

“No sé... la crítica de *Cahiers du cinéma* en los 60 estaba a otro nivel que el ‘chanterío’ nacional, pero también es cierto que eran muy caprichosos y maniqueístas, por más que nos cayera simpático que de ahí hayan salido Godard o Truffaut. ¿Qué puedo decir de la crítica? Alguna vez un director norteamericano dijo que preguntarle a un director de cine por la crítica es como preguntarle a un árbol qué piensa de los perros.” ■



# La vida peligrosa

*Durante el mes de julio el canal de cable Film & Arts exhibió el documental de Ray Müller El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl (presentado con el título que recibió en inglés: The Wonderful and Horrible Life of Leni Riefenstahl). Este trabajo (que fue recomendado en la sección "Cine en TV" del número 64) se ocupa de la que para muchos es "la mejor realizadora del siglo XX" y para otros "la más influyente propagandista filmica del nazismo", y lo hace mostrando las distintas facetas de una mujer muy poco común. El Amante ya se ocupó de ella en dos oportunidades: cuando se publicaron sus Memorias en castellano (Lumen, Barcelona, 1991) y cuando se editó en video Olympia (ver ambas notas en EA N° 13, pp. 53-55). La siguiente nota se propone analizar tanto los aspectos formales del trabajo de Müller como sus criterios para primero cuestionar y luego redimir a Leni Riefenstahl.*

por Silvia Schwarzböck

Muchas veces, los prólogos resumen el sentido de una obra. Otras —solo en el caso de los muy buenos, como los de Borges para la literatura—, tienen un valor intrínseco que los vuelve un género independiente de su razón de ser subsidiaria y al mismo tiempo les permite cumplir su función original, la de ser la mejor introducción posible para una lectura cómplice. *El poder de las imágenes* (1993) está prologado por su director y guionista a la manera borgiana, como si la presentación del documental sirviera para generar expectativas sobre lo que se va a ver y, al mismo tiempo, quisiera ganarse una valoración autónoma de su sentido. Müller establece un montaje paralelo entre las imágenes de *El triunfo de la voluntad* (1934) y las filmaciones submarinas que formarán parte de un film sobre la vida acuática que Riefenstahl viene preparando desde la década del 70. El contraste está marcado, en primera instancia, por la diferencia entre el blanco y negro del pasado nazi y el color del presente remotamente ecologista y, más sutilmente, por la oposición entre el sonido del paso redoblado (que se confunde con el ritmo marcial que sostiene la percusión) y aquel que se ha reconstruido electrónicamente para producir una sensación análoga al silencio del fondo del mar, alterado solamente por la molesta interferencia de los tubos de oxígeno. La simple contraposición entre dinamismo y estatismo que ofrecía el montaje se complica cuando el director agrega las imágenes de su colega —vestida de exploradora— bailando junto a los nuba en medio de una danza ritual y las acompaña con la misma banda sonora que los desfiles nazis. Pero cuando regresan las tomas submarinas, el ritmo marcial desaparece y se recupera aquel sonido electrónico que quiere emular el mutismo de la naturaleza virgen. Los tres objetos de fascinación de Riefenstahl (la masa subordinada, la vida submarina y los cuerpos perfectos), que —de haber continuado bajo el mar el

sonido del paso redoblado— podrían aparecer como momentos distintos de una misma subjetividad atraída por los fantasías más anacrónicas del alma alemana —cediendo así irónicamente a la cursilería de las metáforas nazis—, son reconstruidos con criterios dispares por obra de la negligencia emocional del director. Por un lado, está el pasado nazi, que no puede ser expiado por el cambio de objeto (porque Müller va a tratar de demostrar luego que la belleza que busca Riefenstahl en los nuba es equiparable a la que encontraba en los efebos arios), y, por el otro, la experiencia submarina, que —si tomamos el prólogo al pie de la letra— se convierte en una especie de comunión mística con la naturaleza que puede —ahora sí— equipararse sin problemas a la pérdida de identidad (nazi). En el fondo del mar —parece ser el mensaje— la cámara lava sus pecados de vidas anteriores porque por fin ha renunciado a la belleza para consagrarse a lo sublime. Tal vez porque el culto de la naturaleza se ha vuelto progresista en este fin de siglo, Müller confunde sus propios valores de alemán desnazificado y termina celebrando sin querer que Riefenstahl haya dado rienda suelta a esa nostalgia de una naturaleza arcaica, no dominada y, por lo tanto, peligrosa y mortal, que encandiló no solo a los románticos.

En este prólogo se condensa el sentido de todo el documental: Müller va a dejarse fascinar por la directora —y hasta va a perder el control sobre su propio material— al permitirse acompañarla en su salvaje fuga de la realidad y al aceptar con ella la belleza submarina como si fuera el arte abstracto que el nazismo nunca le habría celebrado.

Müller comienza preguntándose cómo hacer para enfrentarse a una leyenda (negra), a una mujer cuyo solo nombre es para muchos tabú (sobre todo en Alemania): ¿deconstruye el mito o revisa sus propios prejuicios? Sin cuestionarse mucho más

el punto de partida, opta por el último camino, al que seguirá fiel hasta sus últimas consecuencias.

La presentación de sus recursos maestros no se hace esperar. El primero es el de confrontar a la directora con su polémico pasado invitándola a un viaje hacia atrás en el tiempo que debe realizarse a través de su desplazamiento en el espacio. Recorriendo los lugares donde se desarrolló su carrera, es ella quien toma la palabra y quien intenta romper el hielo de la desconfianza hacia su cuestionada persona. Su comportamiento es el de una estrella que ha vivido una vida extraordinaria y que, a pesar de haber caído en desgracia, conserva un aura que supera los argumentos de sus detractores. Si bien el documental se inicia con Riefenstahl recordando sus comienzos como bailarina y actriz mientras mira viejas fotos, recién cuando se traslada a los lugares que cambiaron su vida puede decirse que Müller se acerca más íntimamente a ella y se enfrenta realmente a su leyenda. En esos momentos, filmados en exteriores, el director exhibe el segundo y más eficaz recurso para desenmascarar al personaje construido por Riefenstahl para seducirlo (y seducir al espectador): registrar su permanente resistencia al hecho de ser dirigida en lugar de dirigir su propio documental. Una vez que se le cede la palabra a la entrevistada, se nota inmediatamente que no está dispuesta a subordinarse al director y que va a intentar todo el tiempo tomar las riendas del trabajo ajeno para salir en él lo más favorecida posible. Riefenstahl, por ejemplo, se niega a caminar mientras habla, descalificando así la decisión de Müller de que recorra las instalaciones de un viejo estudio de la UFA en Babelsberg al mismo tiempo que relata cómo se filmaban allí las películas de los años 20. Este desplante de diva decadente lo registra una segunda cámara, a la que se distingue por la imagen copiada de un visor. A través de este recurso, el documental mostrará diálogos cómplices entre la directora y dos de sus camarógrafos de la época nazi, sugerencias que le hace a Müller sobre cómo filmar un plano o iluminar una escena, y hasta discusiones entre ambos sobre si es pertinente o no hablar de *El triunfo de la fe* (un trabajo inconcluso de 1933, que parece un borrador más que una película) como antecedente de *El triunfo de la voluntad*. Más allá de que lo que documenta la segunda cámara deje al descubierto el desfase entre la imagen que la protagonista puede dar de sí misma y la que quiere dar —y lo presente como un índice de cinismo por parte de ella—, revela a la vez una verdad acerca de todo documental, *El poder de las imágenes* incluido: que su realidad es solo un efecto de realidad que está siendo escenificado a través de varias mediaciones. Por la contundencia misma de esta declaración de principios es que resultan menos eficaces los contrastes posteriores entre la ingenuidad declamada por Riefenstahl (que pretende haber estado todo el tiempo ajena a la ideología nazi y al antisemitismo del régimen mientras gozaba de su interesado mecenazgo y era halagada por sus funcionarios) y las imágenes documentales de aquella época, que reflejan que el odio hacia los judíos había caracterizado al nacionalsocialismo desde su concepción misma, mucho antes de haber llegado al poder. Lo mismo ocurre con las fotos intercaladas para mostrarla al lado de Hitler o Goebbels (sea en ceremonias públicas, recibiendo premios de sus manos o aceptando indicaciones de ellos) o cuando se confronta su versión de que estaba peleada a muerte con Goebbels con la lectura de las partes del diario personal del entonces ministro de propaganda, donde este la elogia y cuenta que ella frecuentaba su casa o que habían estado juntos en reuniones con gente del partido. En esos momentos, paradójicamente, la ira de Riefenstahl —que debería interpretarse como la cumbre del cinismo, si el efecto

buscado por Müller no se atenuara involuntariamente— se vuelve más lógica, porque ella misma la acompaña con una frase muy cara a sus propios detractores: “Goebbels era el maestro de la mentira”.

Leni Riefenstahl no es una buena argumentadora y la impostación que delata su simulacro de ingenuidad la deja fuera de cualquier sospecha de buena fe. Pero un documental que intenta mostrar esto inteligentemente debería sincerarse con el espectador respecto de sus segundas intenciones, que son las de respetarle a la realizadora el aura autoimpuesta de artista maldita. Pero Müller va a esperar a agotar el tema del nazismo para caer bajo las redes de su colega, a la que no puede dejar de ver nunca como un objeto de admiración, aunque aclare por demás que lo que admira de ella es lo que se puede admirar. Cuando se ven las tomas más famosas de *El triunfo de la voluntad*, aquellas donde la cámara asciende y muestra a las filas de nacionalsocialistas uniformados e indiscernibles entre sí como si fueran una sola voluntad subordinada al Führer, Müller le pregunta a Riefenstahl si ese efecto lo buscó conscientemente, como si de su respuesta pudiera deducirse inocencia o culpabilidad sobre el efecto propagandístico de la imagen y no un criterio estético. Es esta indecisión para tratarla como artista lo que el director va perdiendo a lo largo de su trabajo, dejando que emerja un punto de vista propio deslindado de la necesidad culposa de pedir disculpas por anticipado. Pero lo que no llega a preguntarse en ningún momento es en qué consiste la belleza que Riefenstahl hallaba en esas ceremonias que —dice ella— las habría filmado igual en Moscú o en los Estados Unidos (“si algo parecido hubiera sucedido allí”).

El tramo dedicado a *Olympia. Fiesta de los pueblos / Fiesta de la belleza* (1938), la película oficial de los juegos olímpicos de Berlín de 1936, inicia la parte más interesante y polémica del documental, la que lleva al personaje a su redención final. Müller va a dejar que Riefenstahl explique cada uno de los recursos de aquella prodigiosa técnica con la que logró un film que es una obra maestra del género documental y del cine en general. Aunque busque establecer analogías algo condescendientes con el peor sentido común (como cuando trata de demostrar que la filmación estaba planificada como una campaña militar), el director logra reflejar la desmesura, el puntillismo y la obsesividad como rasgos atemporales del carácter alemán (de los que Riefenstahl era un ejemplar típico) que se conjugaron históricamente con la voluntad de crear una estética arcaizante, de motivos clásicos, que demandó que cada toma adquiriera un valor artístico autónomo mediante un grado de experimentación que excedía totalmente los fines políticos del documental. Una vez agotado el tema de *Olympia*, Müller recuerda un episodio que anticipa en parte su deseo —manifiesto en el prólogo— de encontrar una dimensión no nazi en el arte de Riefenstahl. Se trata de la “exposición de arte degenerado” (con entrada libre) que en 1938 realizó el régimen nazi. Un noticiero de la época nos muestra a Riefenstahl recorriéndola junto a Hitler, mientras una voz en off explica que el verdadero arte debe buscar la belleza sin descarrilarse, diferenciándose de aquellos artistas que desprecian lo bello y saludable como “cursi”. La directora dice hoy que en ese momento, cuando escuchó las ideas estéticas retrógradas que defendía el nazismo, pensó por primera vez que así como Hitler estaba equivocado respecto del arte, también podía estarlo respecto de la política. Müller le da crédito a esta declaración absolutamente increíble (que se completa con la confesión de que ella amaba el arte moderno y de que lo que los nazis llamaban arte a ella le parecía cursi), convirtiéndola



en la plataforma de giro de su película hacia un cambio en el punto de vista (prefigurado en el prólogo, pero solapado luego para no dejar dudas sobre la colaboración de Riefenstahl con los nazis).

El primer síntoma de este nuevo rumbo va a estar dado por la confianza en el material aportado por la directora. En 1939 las tropas alemanas entran en Polonia y ella se ofrece como corresponsal de guerra. Ya el primer día allí le manifiesta a un general su indignación frente al trato que el ejército de ocupación les da a los civiles polacos. La prueba es una foto que —sostiene Müller— testimonia su horror (vemos a Riefenstahl entre oficiales nazis, con el rostro desencajado, como si no pudiera creer lo que ve y quisiera romper en llanto o gritar de desesperación). Tratando de equilibrar semejante concesión (¿cómo saber qué fue lo que provocó esa reacción?), el director la confronta con un telegrama que ella le había enviado a Hitler en 1940 para felicitarlo porque las tropas alemanas iniciaban la ocupación de Francia. Para esto también hay explicación: según sus palabras, creyó que significaba el fin de la guerra. Tampoco le va a hacer mayores cuestionamientos cuando frente a la acusación de que conocía desde antes de la caída del Reich la política racista y de exterminio del régimen, por el hecho de haber aceptado gitanos de los campos de concentración para usarlos como extras en su última película: *Tiefland* (1954), se defiende diciendo simplemente que esa información es una infamia.

Al finalizar la guerra, Riefenstahl es detenida e investigada por su colaboración con el nazismo. El veredicto es que solo se la puede declarar "simpatizante", sin que exista ninguna prueba para condenarla por algún delito. El hecho de que su entrevistada se haya apartado totalmente de la vida pública desde entonces le permite a Müller entrar de lleno en el terreno de la interpretación estética, un lugar en el cual

puede adivinarse que le hubiera gustado estar desde el principio.

Después de relatar cómo Riefenstahl en 1962 conoce a los nuba (un grupo étnico de unas cien tribus que vive al sur de Sudán casi sin ningún contacto con la cultura occidental) y de mostrar las filmaciones que realizó en sus expediciones (además de los libros de fotos, que empezó a publicarlos en 1973), el director se concentra en la cuestión de si estas imágenes se acercan o no a la estética de los documentales del período nazi. Tomando como referencia el ensayo de Susan Sontag titulado "Fascinante fascismo" (incluido en su libro *Bajo el signo de Saturno*), Müller se pregunta si no vuelven a encontrarse allí el culto del cuerpo, la celebración del poder y de la fuerza o la glorificación del guerrero de los que se la acusó tantas veces por sus trabajos anteriores. Compara entonces las imágenes de los nuba portando sus lanzas con las de los atletas de *Olympia* levantando sus jabalinas: las figuras son casi idénticas, pero Müller desconfía de los análisis simplistas inspirados en Sontag. Si la analogía fuera tan sencilla, ¿por qué Riefenstahl —una montajista obsesiva y de calidad envidiable— nunca se ha sentado a editar los 3000 metros de película que les ha dedicado a los nuba y si ha publicado varios libros con sus fotos? El director se responde que no lo hace porque ella sabe que esas imágenes filmadas nunca podrán ser asimiladas a una estética como la suya, que necesita de la planificación rigurosa de cada toma, de dispositivos técnicos sofisticados, de ensayos previos, de repeticiones sucesivas, en síntesis, de dirección. ¿Cómo dirigir a los nuba, cómo hacer que actúen frente a la cámara como ella les dice? La belleza de estos hombres y mujeres no puede ser totalmente subordinada a la estética de Riefenstahl, aunque su fascinación con ellos pueda ser tan fascista como la que le hacía pensar que los atletas olímpicos podían ser filmados como descendientes lejanos de sus pares griegos. Müller desarrolla así la idea esbozada en el prólogo y la desarrolla bien.

En los años 70, Riefenstahl descubre el buceo, que se convierte en su gran pasión, compartida con su compañero y camarógrafo, Horst Kettner, 40 años menor que ella. Actualmente está preparando una película sobre la vida submarina, de la que se muestran algunas imágenes. Müller decide que la recreación electrónica del silencio del fondo del mar es la única banda sonora posible para una belleza que, si bien no llega a ser totalmente abstracta, se escapa al concepto, como si las formas móviles que se desplazan en el agua no pudieran identificarse y no existiera un lenguaje para hablar de ellas. A diferencia de esos horribles documentales científicos que logran que el océano parezca un acuario gigante con todas las especies rigurosamente clasificadas, Riefenstahl le devuelve a esa belleza submarina toda su extrañeza, aunque lo logre —a pesar de que el director sugiera lo contrario— con esa misma voluntad de dominio con la que no se cansaba de buscar la forma más original de filmar un discurso de Hitler o una maratón olímpica. Como muchos ecologistas actuales, Müller se olvida de que ir en busca de la naturaleza en estado salvaje con una cámara, aunque sea para captar sus vestigios bajo la forma de lo sublime, es el último desplante de una voluntad deportiva que busca confirmar una vez más su lugar de poder venciendo el obstáculo que le impone lo extraño y llegando hasta donde no se puede llegar. Bucear cuando se han superado los 90 años representa tal vez el mayor triunfo de la voluntad que uno pueda imaginarse y hasta se parece a aquel deseo de "vivir peligrosamente" que tanto fascinó a los que alguna vez se fascinaron con el nazismo. ■

# Misión en Bruselas

*El 13 de febrero, el correo electrónico de El Amante recibió un curioso mensaje:*

Queremos felicitarlos por el fantástico trabajo que hacen desde hace cinco años con su revista. Cada edición nos sorprende un poco más... Hemos apreciado mucho el artículo de Jorge Casaretto, obispo de San Isidro. Espero que puedan persuadirlo de publicar regularmente sus observaciones sobre el cine de hoy.

*Firmaba Guido Convents, secretario de redacción de Cine & Media, la revista de la OCIC, la organización católica del cine que desarrolla un extenso trabajo en el mundo pero acaso es más conocida por los premios que suele otorgar en festivales.*

*La respuesta de Quintín resultó un tanto irreverente. Decía así:*

Estimado Monsieur Convents:  
Muchas gracias por su carta. Los felicitamos también por su revista. Debo decirle que nos complace mucho publicar los artículos del obispo Casaretto, que es un verdadero cinéfilo. Estoy tentado de decir también que es un buen obispo, pero me temo que los directores de la revista no somos demasiado católicos.

*Convents respondió amablemente aunque sospechamos que podía estar un poco ofendido.*

Espero que hayan notado que la OCIC es una organización abierta y pienso que defiende valores que son igualmente caros a ustedes y representados en la pantalla por los cineastas que admiran todos los que aman el cine...

*Nos dio un poco de vergüenza y respondimos así:*

Sabemos que la OCIC es una organización abierta y que su trabajo es muy estimable. Sin embargo, no pude evitar la tentación de hacer una broma. Me he educado en una tradición muy poco católica. Uno de mis abuelos era un comunista ruso y el otro un anarquista español.

*Y a modo de reparación, recordando que estaríamos en Europa a principios de abril, proponíamos hacerles una entrevista a Convents y al secretario general Robert Molhant. Aceptaron, y esta es la conversación y la crónica de lo que ocurrió ese extraño día en Bruselas.*



# Las películas deben dar esperanza

## **Queríamos que nos hicieran un resumen de la historia de la OCIC.**

La OCIC nació en 1928, hace casi setenta años. En esa época había unos quince países del mundo católico que realizaban actividades a través del cine. Esos países se reunieron y decidieron formar una organización internacional. Antes de la Segunda Guerra Mundial, se celebraron algunas reuniones sin problemas pero luego nuestro secretariado general tuvo que instalarse en Bélgica. Durante la guerra fue ocupado por los nazis, pero uno de los miembros partió hacia los Estados Unidos y siguió con las actividades en Nueva York. En 1947 se realizó la primera asamblea general en Bruselas y tuvimos el primer jurado en un festival internacional de cine que tenía lugar en esa ciudad. Desde entonces la OCIC ha estado presente en toda una serie de grandes festivales del mundo. Por otra parte, antes de la Segunda Guerra Mundial, a fines de los años 30, el Festival de Venecia (que era el único festival que existía en la época) estaba ocupado por los italianos y los alemanes como lugar de propaganda. Nuestro secretario general y de relaciones exteriores de ese entonces, que era polaco, participó en una serie de reuniones en Francia para crear un festival alternativo al de Venecia, que solo pudo celebrarse en 1946 y que fue el Festival de Cannes. Digamos que desde 1938 hubo varias corrientes en la organización: una corriente de cultura cinematográfica, de cineclub, de historiadores del cine; una corriente moralizadora, que estaba bajo la influencia de la Legión para la Decencia de los Estados Unidos y quería establecer reglas morales para los films y la industria cinematográfica americana, y una corriente centrada en el diálogo entre las culturas. Desde el principio nos hemos interesado no solo en el cine americano que rápidamente dominaría el mundo, sino también en el cine latinoamericano, asiático, africano.

## **¿Cuál es exactamente la posición de la OCIC con respecto a la política oficial de la Iglesia Católica?**

Al principio, la OCIC nació a partir de la iniciativa de cierto número de cristianos que se interesaban en el cine, de modo que es una organización autónoma donde los miembros de la asamblea general eligen a sus responsables. Pero en 1935 fue reconocida como la organización oficial de la Iglesia Católica en el dominio del cine.

## **¿Y cómo es la financiación?**

Los miembros pagan una cuota. Pero los fondos provienen sobre

todo de la Iglesia de Alemania, de la Iglesia de Suiza, de las colectas de los medios... Tenemos ahora una serie de actividades en el campo del cine y del video, y hemos desarrollado actividades para la utilización de los medios de comunicación por la Iglesia misma. Por otra parte, la OCIC no se ocupa solamente del cine católico sino del cine en general. Después de 1960 muchos países obtuvieron su independencia, y poco a poco se fueron incorporando como miembros. En cierto momento ellos también quisieron mostrar sus films. Como somos una organización democrática, una gran parte de nuestros miembros atiende las distintas demandas culturales de nuestra sociedad. No tenemos nada contra los americanos, pero hay otros films, los otros 7500 films producidos en el mundo de los que nadie habla. Una película de Burkina Faso puede ser muy importante no solo para ese país sino para el resto del mundo. Es nuestro deber cultural promover esa película.

## **¿Cuáles son las condiciones para ser miembros de la OCIC?**

Sigue rigiendo la estructura inicial, es decir, hay una asociación por país. La condición para ser miembro la fija cada país pero respetando el estatuto mundial, o sea que se trata de reunir a gente que trabaja en cine y en otros medios audiovisuales, crear una asociación local que debe estar en buenos términos con la Conferencia Episcopal, en fin, con los responsables. En ciertos países hemos mantenido vínculos con grupos que no son reconocidos ni por la Conferencia Episcopal ni por el gobierno; en este momento tenemos relaciones no oficiales con una serie de personas en Birmania, y durante años tuvimos relaciones con los ex países del Este que tampoco eran oficiales.

## **¿Recuerdan algo de la Argentina en la época de la dictadura?**

Tuvimos un equipo en Argentina durante muchos años, y en el momento de la dictadura no pudo seguir trabajando. En 1982 se reinstauró la OCIC en Argentina. Además, tuvimos un secretariado latinoamericano para la OCIC en Buenos Aires.

## **¿No hay muchos obispos cinéfilos?**

Es raro encontrar obispos que van al cine, en general no tienen mucha cultura cinematográfica, no comprenden que demos premios a films que son de calidad pero que no son el Evangelio tradicional. A lo largo de la historia tuvimos algunas dificultades, por ejemplo con *Teorema* de Pasolini, que fue el



Guido Convents

problema más grave. Pero, en fin, siempre perseguimos la misma línea, que consiste básicamente en dar premios a películas que juzgamos de calidad y que transmiten valores espirituales, sociales y humanos.

**Decían que los obispos no van al cine, pero en los años 50, por ejemplo, la participación de la Iglesia en la difusión del cine en las parroquias fue muy grande, y estaba la idea de que el cine podía servir para difundir el catolicismo.**

Es verdad. Durante muchos años la única manera de ver films era en las salas parroquiales de los pequeños pueblos. Cuando llegó la televisión, todo el circuito de distribución de estas salas secundarias se vio en peligro. Entonces la Iglesia se volcó a la televisión y realizó un cierto número de programas, cosas muy importantes. Ya no había medios para hacer el circuito paralelo de cine.

**¿Hay una semiología católica?**

Hay algunos que encuentran símbolos en todo lo que ven. En general tratamos de brindar una opinión a los lectores, de discutir sobre una determinada película, de mostrar que hay otras maneras de verla, que hay niveles diferentes de lectura.

**En el contexto de los años 50, de la guerra fría y del enfrentamiento entre la izquierda y el catolicismo, las posiciones de un crítico católico y de uno comunista en general eran muy encontradas (por ejemplo, las de**

**Aristarco en Italia y las de Bazin en Francia), pero me parece que actualmente un crítico de izquierda y un crítico católico tenderían a coincidir bastante. Esto se ve mucho en los premios que se dan a las películas.**

Puede que eso se deba a la pérdida de ideologías que estaban presentes tanto en el mundo comunista como en el mundo católico, tanto en la izquierda como en la derecha, y además hay una mayor apertura en la Iglesia con respecto al análisis de la realidad social y cultural. Por ejemplo, en *Tierra y libertad* de Ken Loach, hay un párroco que es asesinado porque cometió una traición. Esa era la realidad histórica bajo el franquismo. Después de la caída del muro de Berlín, muchos realizadores que pertenecían a los ex países del Este nos decían que durante años nuestro premio había sido un símbolo de libertad para ellos, porque los directores que lo ganaban (que no hacían precisamente films de propaganda) no iban a prisión, lograban que sus films se distribuyeran y podían hacer otra película. Por eso el premio que les habíamos dado era un símbolo de libertad. Durante veinte años premiamos a gente del Este y a la vez recibimos críticas del mundo católico por ese hecho.

**¿Cómo se juzga el cine desde el catolicismo?**

En uno de nuestros encuentros participó un filósofo que habló de catolicismo y espiritualidad en el cine. Según él, la tradición católica es una tradición iconófila, que ama las imágenes, y eso se puede constatar en toda la historia del cristianismo: las ilustraciones de los manuscritos de la Edad Media, el Evangelio iluminado con dibujos, los vitrales de las catedrales, etc. Hay una tradición de la representación de la imagen en todo el catolicismo que no existe tampoco en el mundo ortodoxo.

Otro tema serían los criterios para premiar un film.

Ciertamente uno de ellos es que las películas den esperanza.

¿Hay en el film una apertura hacia el más allá de la existencia del hombre? Por ejemplo, en un film de Ferrara, ¿todo es negativo o bien existe la esperanza de salvación? Si existe, es una cosa; si solo hay desesperación, el film no será premiado.

**Como ocurrió con Jorge Polaco, por ejemplo.**

El caso de *Kindergarten* era muy difícil para nosotros, porque si bien el film estaba muy bien desde el punto de vista cinematográfico, en ese momento no comprendimos qué quería transmitir. A veces es muy complicado.

**Es un tema muy difícil porque la esperanza no es el más allá de la vida.**

No necesariamente tiene que ser el más allá de la vida. La pregunta es si el film abre la posibilidad de un porvenir. Puede ser un porvenir humano o simplemente la persecución de una intriga. Pero la cuestión es: ¿se trata de alguien que tiene una meta o de alguien que abandona? Por supuesto, también es importante la calidad cinematográfica.

**Pero esta idea de la esperanza está ligada peligrosamente con la narración, con el mensaje final, el guión, la historia.**

Acabamos de premiar un film africano, *Po de sangui*, y una de las razones es el optimismo que transmite la película cuando dice que hay tradiciones que aún están vivas y deben respetarse. El film no tiene nada que ver con el catolicismo, porque pertenece a la tradición africana, no hace referencia a un dios sino solamente a la vida. Hace cincuenta años la película hubiera sido condenada por los católicos.

La idea de esperanza también está ligada con la cuestión de la mirada, hay una mirada que explota una realidad en contraposición con una mirada que reconoce una realidad. No siempre se trata de aspectos narrativos, a menudo hay también un tratamiento cinematográfico del tema.

**¿Qué diferencia hay entre el jurado de la OCIC, un gran jurado de un festival y el jurado de la FIPRESCI?**

Es como ustedes dijeron en Mar del Plata cuando se discutía sobre si los premios se daban por presiones económicas o políticas. Entre nosotros eso no pasa.

**Es en el gran jurado donde existen ese tipo de presiones.**

Tal vez entre paréntesis podríamos decir que nosotros compartimos ciertos criterios, como el de la esperanza... La diferencia, en principio, está en la metodología. Nuestros jurados ven todos los films que compiten y luego se reúnen durante dos o tres días para discutir. Son periodistas, educadores, críticos que reflexionan sobre el film, sobre su valor; no se trata solamente de personas que tienen gustos culturales particulares, que son especialistas en tal o cual materia, de modo que la discusión de dos o tres días permite establecer ciertos criterios.

En la asamblea general de la OCIC, que se celebra cada cuatro años, discutimos sobre ciertos temas y de ahí a veces surgen los criterios de elección. Por ejemplo, el respeto por la identidad cultural de los pueblos. En cierto momento decidimos tener en cuenta a las mujeres cineastas o a los países que producen dos films por año. Si debemos elegir entre un film inglés y uno de Luxemburgo, que tratan los mismos temas, pensamos primero en apoyar al más débil, al más limitado.

**Tengo la impresión de que con esos criterios cinematográficos no se premiarían algunas películas de grandes directores católicos, como *L'argent* de Bresson o films de Hitchcock, Scorsese, Ferrara. ¿No hay una contradicción?**

Depende del jurado, tal vez eligieron a Ferrara y no a Scorsese.

**No se trata de comparar un film con otro, sino con ese criterio de esperanza, de mensaje positivo. No solo la OCIC, sino todo el mundo quiere films que den esperanza a la humanidad, incluso Hollywood.**

Es verdad que compartimos ese criterio con todo el mundo, es por eso que tenemos un jurado ecuménico (en Africa hay jurados animistas y de otras religiones). Por qué defender solo un cine católico, por qué no apoyar simplemente un cine que la gente de buena voluntad también pueda defender, que aporte elementos culturales. Eso requiere que tengamos una apertura cultural. De vez en cuando recibe un gran premio un realizador musulmán y no un realizador católico...

**Pensábamos, por ejemplo, en *L'argent* de Bresson, que es un film en el que no hay esperanza, ni mejoramiento del mundo...**

Bresson ha sido el realizador más premiado por la OCIC, quisimos invitarlo al vigésimo aniversario del jurado ecuménico, en Cannes, hace tres años, pero él tenía un compromiso y no pudo asistir.

No premiamos a un director porque sea católico. Un católico puede también hacer un film que no transmita ninguna esperanza. El premio va a un film determinado que expresa ciertos valores. Además, también se puede enseñar mostrando lo malo. Puede ser un elemento didáctico o educativo y entonces justificaría el otorgamiento de un premio.

**Si hay un realizador en el que lo espiritual resplandece es Bresson, tanto en las películas optimistas (por ejemplo, *Un condenado a muerte se escapa*) como en las pesimistas (*L'argent*). Este es un pequeño ataque a esos criterios que muchas veces llevan a premiar algo así como las buenas intenciones.**

En general el análisis de los films que han hecho los jurados es bastante profundo. Premiamos un film, turco (*Yol, el camino*), que contaba la historia de un grupo de prisioneros que salía con permiso de la cárcel, y no era un film lleno de buenas



Robert Molhant

intenciones. Tuvimos una pequeña polémica porque el realizador, Yilmaz Guney, era un prisionero político y la productora quiso utilizar el premio para la liberación... pero eso era otra cosa.

**¿Cómo ven la situación del cine off Hollywood?**

Todavía tenemos problemas con Estados Unidos. Durante años la actitud de la Iglesia Católica en ese país fue la de la Legión por la Decencia, un sistema de moralización que no tuvo éxito. La Legión por la Decencia desapareció y la Motion Pictures Association creó su propio sistema. El problema es que hay un divorcio bastante grande entre la Iglesia de EE.UU. y el mundo de Hollywood, no existe un verdadero diálogo. Por otra parte, los norteamericanos desconocen el cine internacional, y eso lo notamos cada vez que discutimos con ellos. Hay un enorme problema de incomunicación entre la cultura de los Estados Unidos y la del resto del mundo. Nuestra estrategia es tratar de desarrollar actividades alternativas, es decir, introducir films africanos, asiáticos, en los Estados Unidos, e invitar a gente de ese país para formar parte del jurado en otros festivales, para que vean la realidad del mundo. Es decir, luchamos para que la diversidad cultural pueda seguir existiendo. Porque si no, la existencia humana se reduce a un solo modelo. La meta de la OCIC es promover la creación, pues en la creación establecemos un diálogo y conocemos a los otros. ■

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente  
Bruselas, 7 de abril de 1997



*Emblemático querubín famoso por su pis*

*Un paseo por Bruselas*

## El ángel belga

por Flavia de la Fuente

*G. y Q. paseando por una distinguida y antigua galería de Bruselas*



Era un domingo a la noche. Veníamos extenuados por la ruta, luego de 5000 kilómetros de vagabundeo por Europa Central. Después de un par de semanas de vacaciones teníamos una extraña cita. El lunes 7 de abril, a las 11 hs., habíamos acordado encontrarnos con Robert Molhant y Guido Convents en la sede de la OCIC (Organización Católica Internacional del Cine) en Bruselas para conocerlos y hacerles una entrevista. La pelea entre los cronistas versaba, como casi todos los días, sobre dónde pasar la noche, un tema central en la vida del viajero sin rumbo fijo. “Mejor paremos en la ruta en algún lugar cerca de Bruselas”, sostenía Q. “Ni loca. Mañana vamos a tener que madrugar para empezar a perdernos y no vamos a encontrar nunca la OCIC. Mejor aguantemos el cansancio, entremos a Bruselas y durmamos en un hotel del centro. Allí alguien nos va a saber explicar adónde tenemos que ir mañana”, contraatacaba yo. Como era la conductora del Mégane rojo y, por una vez, hacía una propuesta sensata, seguimos adelante con mi plan. Entramos sin mapa ni nada a Bruselas e intentamos seguir los carteles que decían “Centrum”. Dimos vueltas y vueltas por una ciudad desierta a eso de las doce de la noche. ¡No había ni un solo hotel! ¡Tampoco había una sola persona! Estábamos en una especie de barrio de embajadas. Todo muy bonito pero ningún lugar donde alojarse salvo para pedir asilo político. Cuando estábamos al borde de la desesperación, como era de prever dimos con la zona de los hoteles. Estacioné el auto, bajé a preguntar el precio de la habitación y subí a ver qué era lo que me ofrecían (otra práctica que evita intentos de suicidio posteriores por parte de los viajeros). Era una pieza espectacular con bañera, cafetera y cama gigantesca. Bajé eufórica a comunicarle a Q., que se hallaba en un estado de marasmo y desamparo, la buena nueva: que teníamos una casa y, esta vez, una muy linda. Cargamos las valijas. El conserje quedó en hacernos un mapa que dejaría en la recepción para que pudiéramos llegar fácilmente a nuestra cita. Me di el merecido baño de inmersión del corredor de Fórmula Uno. Los últimos días le habíamos dado duro al volante. En realidad yo porque Q. (además de no saber manejar) simplemente practicó su especialidad preferida que consiste en dormir plácidamente bamboleando su cabezota mientras paseábamos (mejor dicho, mientras yo paseaba) por el Rhin, el Mosela, los Alpes o el Codo del Danubio.

Pero volviendo a nuestro compromiso, a esa altura del viaje la idea de ir a la OCIC me parecía una pesadilla, me aterrorizaba. Ir a tocar el timbre a un lugar donde no conocíamos a nadie. Solo habíamos mantenido un simpático intercambio de mails con Guido Convents, quien intentaba convencernos de que la OCIC era una organización muy tolerante. Resignada y muda, me apresté para recibir órdenes de Q. sobre cómo llegar a la OCIC. Yo manejo, él guía. Esa es la división del trabajo para no matarnos. Aunque, a veces, nos matamos igual. Como era inevitable, nos perdimos. El mapa de nuestro amigo el conserje no nos sirvió y, finalmente, llegamos más de una hora tarde a la cita. Pero les juro que podría haber sido peor. Nos salvó que en la calle encontráramos a uno de los belgas más amables de Bruselas, que nos explicó pacientemente cómo llegar a la calle deseada. Y, como suele ocurrir, terminamos hallándola de casualidad. Es sabido que, cuando uno está perdido y todo parece sin remedio, de pronto uno mira el cartel de la calle y mágicamente corresponde justo con la que uno estaba buscando desesperadamente. Una vez más esta hermosa casualidad se dio y pudimos conocer a nuestros amigos. Entramos a la sede de la OCIC. La primera impresión fue de terror. El lugar estaba helado (ese día no funcionaba la calefacción) y todo el piso estaba decorado con fotos de curas. “¿Qué hacemos acá?”, fue la primera pregunta que nuestros ojos ateos de nacimiento se preguntaron en un cruce de miradas en el que las palabras no hacían falta. La verdad es que tantos curas nos intimidaban. Enseguida aparecieron Robert Molhant y Guido Convents (que por suerte no son curas) y empezó la entrevista que antecede a esta nota. Fue un reportaje extraño. Molhant hablaba en un francés más perfecto que el de los franceses y Guido hablaba en un francés que, la verdad, nos resultaba difícil de entender. No sabíamos si Guido tenía algún problema fonológico o qué. Nada de esto ocurría. Lo único que pasaba es que el señor Convents no es francófono, es flamenco y el francés lo aprendió de grande y, además, no tiene la menor simpatía por el idioma.

Terminada la entrevista, nos despedimos de Molhant y quedamos en manos de Guido, que luego de mostrarnos orgullosamente las instalaciones de la OCIC y de regalarnos muchísimos libros nos invitó a almorzar.

Ni bien abandonamos el edificio de la OCIC, Guido empezó a convertirse. El tipo tímido y parco que habíamos conocido le dejó el lugar a un personaje desenvuelto, extremadamente inteligente y hasta un poco loco. Guido es historiador, sabe hablar seis idiomas y es un fanático militante de los derechos de los flamencos en su país. Aunque Q. y yo más bien sentimos aprensión por todo tipo de fanatismo y, en particular, por los fanatismos nacionalistas, en el discurso de Convents había algo que lo hacía creíble, querible e interesante. Pasamos todo el día conversando en español, que fue la lengua que Guido eligió para comunicarnos. Una gentileza más de nuestro anfitrión belga.

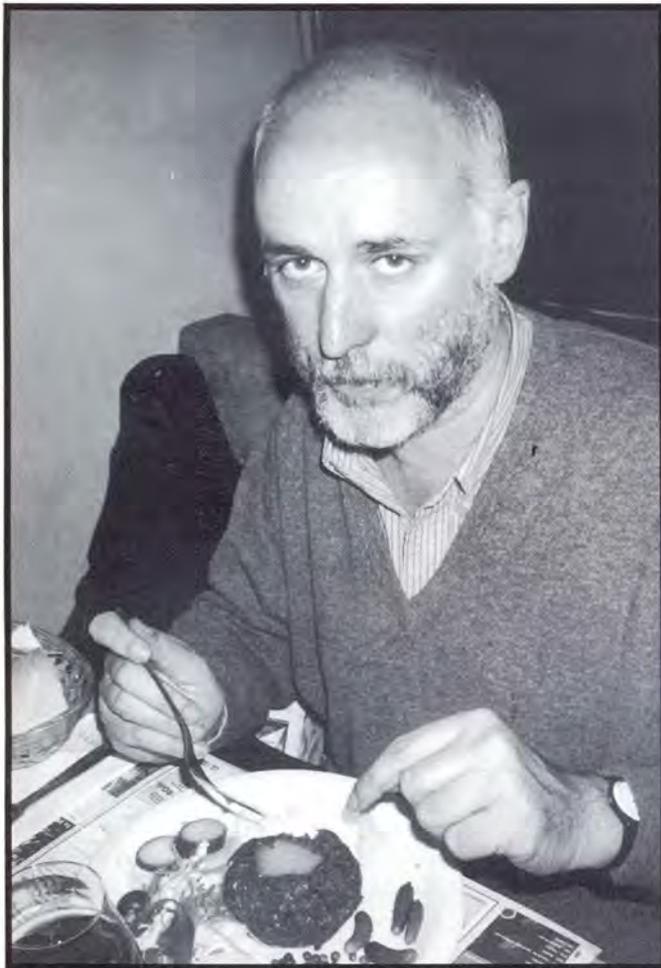
El primer paso que dio nuestro guía fue llevarnos a un restaurante de comida vernácula para que gustáramos el plato típico, los mejillones. Los elegimos a la provenzal, pero en Bélgica esto quiere decir otra cosa que nuestra afamada salsa de ajo y perejil. Allí la provenzal es una especie de tuco. Así que nos trajeron una olla negra gigantesca a cada uno con unos quinientos mejillones per cápita. Según Convents había que comerlos todos y luego tomar la sopa. A mí la olla me derrotó. Q. y Guido cumplieron con la costumbre belga. Y, como no podía faltar, empezaron a degustar una de las 300 variedades de cerveza belga. Creo que empezaron por la Kriek, que es de cerezas, y luego siguieron con la Guese. Guido dijo que nos llevaría a conocer un multiplex de 27



*G. saboreando el préparé américain*

*G. y Q. en el monumento al átomo*





Q. horrorizado ante el *préparé américain*

cines, uno de los primeros del mundo, que queda en las afueras de Bruselas y se llama Kinopolis, y luego volvería a su oficina a trabajar. Nos dirigimos en tranvía hacia Kinopolis. El viaje fue largo y agradable. Guido nos hablaba de la comunidad flamenca y de los peligros que corre. Nos contó que existen 3000 dialectos flamencos. Que ahora existe un flamenco oficial, pero la mayoría recién lo aprende cuando va a la escuela. Por ejemplo, en el caso de Guido, sus padres hablaban dos dialectos diferentes y no se entendían entre sí. El, si mal no recuerdo, aprendió el dialecto de su madre. También nos decía que los jóvenes flamencos que estudian hasta los 18 años hablan por lo menos cuatro idiomas. Los flamencos constituyen el 60% de la población belga, pero el poder lo tienen los francófonos. Esto es lo que nuestro amigo y sus compañeros de militancia quieren cambiar. El tranvía se detuvo y bajamos en Kinopolis. Era un lugar monstruoso. También había un cine IMAX. Convents consiguió un guía para que nos explicara detalles del lugar. Parece que a esos multiplex los hacen en edificios que pueden convertirse fácilmente en estacionamientos. En caso de bancarrota, tiran unas cuantas paredes y se tiene un siempre útil parking en las afueras de la ciudad. Al lado del Kinopolis había un gigantesco monumento al átomo que había quedado de no sé qué Exposición Mundial. Un poco más tarde Guido nos hizo subir a un subte. Como ya les dije, Convents es historiador y se especializa en las primeras proyecciones de cine en todo el mundo. También se interesa por el destino de los flamencos en el mundo. Nos enteramos de que hay muchos en Mar del Plata y varios detalles más de los flamencos en la Argentina que ya no recuerdo.



Kinopolis, uno de los primeros y más grandes cineplex del mundo

El paseo se fue extendiendo y extendiendo. Era como un sueño. Creo que queda claro que Guido no volvió a trabajar. Caminábamos detrás del inmenso belga sin saber nunca hacia dónde nos dirigíamos. Todo era una sorpresa. No podría decir ni el orden ni el nombre de los sitios que visitamos. El paseo duró unas ocho horas. Conocimos la cinemateca; el lugar donde, el 1º de marzo de 1896, tuvo lugar la primera función pública en Bélgica del cinematógrafo Lumière; nos mostró la Biblioteca Nacional, uno de sus refugios predilectos; una calle llena de frutas, mariscos y toda clase de alimentos; una antigua galería techada; la plaza Mayor con reminiscencias del dominio español; un bar barroco y bello en donde hicimos una pausa; nos obsequió con una caja de bombones de chocolate belga de una marca que tiene a un angelito haciendo pis y que, según nuestro nacionalista amigo, es el mejor del mundo, ya que es de puro cacao traído del Zaire (que días más tarde pasaría a llamarse Congo). Y no sé qué más. Nuestro ángel nos paseó por toda Bruselas en una tarde. La Casa de Gobierno, el Parlamento, parques y museos. Nunca había imaginado que Bruselas fuera una ciudad tan hermosa. A eso de las 21 (nosotros teníamos que estar en París esa misma noche) decidimos cenar para luego despedirnos.

La comida fue algo para recordar. Los muchachos, además de seguir catando cervezas, pidieron la especialidad belga, *préparé américain*. Esto consiste en una bola gigantesca de carne picada cruda con un huevo también crudo encima. Hay que condimentarlo con sal y pimienta, revolverlo y comérselo. Q., muy temerario y pese a mis ojos de horror, empezó cual caníbal a ingerir carne cruda. Pero aunque mi compañero es bastante valiente, el plato lo venció. Hay que reconocer que comió más de la mitad pero también hay que agregar que no creo que vuelva a repetir la experiencia. Después de la exótica cena en la que Guido nos contó que había más de 25 platos de comida regional y que eran los mejores del mundo, llegó el momento de la despedida. Fue uno de los días más extraños y bellos de mi vida. El tiempo fluía maravillosamente, los cuentos de Guido saciaban nuestra curiosidad, su compañía parecía la de un amigo de toda la vida. Esa singular jornada en Bruselas, imposible sin la generosidad inmensa de Guido, fue algo cercano a lo milagroso. Una pareja y un extraño que los guía por una ciudad desconocida haciendo lo imposible porque lográramos una intimidad con él y con su cultura. Y lo logró. Lamentamos mucho tener que irnos, pero el miércoles teníamos que tomar el avión para Buenos Aires. A Guido le quedaron muchas historias por contar y a mí, muchas ganas de seguir escuchándolo. ■

## **Kinema**

### **Otras sugerencias para formar packs**

**Oferta 7 videos del cine ruso \$ 90.-**

- Pieza inconclusa para piano mecánico
- Algunos días en la vida de Oblomov
- Urga
- Siberiada
- Stalker
- La parentela
- Sin testigos

**5 videos de C. Dreyer \$ 70.-**

- La pasión de Juana de Arco
- Dies Irae
- Gertrud
- Ordet
- Marido y tirano

**3 videos de Akira Kurosawa \$ 45.-**

- Dodeskaden
- Dersu Uzala
- El ángel ebrio

**2 videos de Luchino Visconti \$ 33.-**

- Grupo de familia
- Senso

**Consulte nuestros catálogos y forme sus propios packs.**



*Entrevista a Tomás Pérez Turrent*

## El mejor Buñuel no es el très parisien

*Uno de los personajes más interesantes que conocimos en el último festival de Toulouse fue el mexicano Tomás Pérez Turrent, que empezó como torero y terminó como crítico, profesor y guionista. En el camino fue empleado de Henri Langlois y amigo de Luis Buñuel, sobre el que es coautor de un importante libro de entrevistas.*

### **¿Qué estás haciendo ahora?**

Me dieron una beca hace dos años para realizar un proyecto de tres guiones, una trilogía sobre la justicia en México. Apenas estoy terminando el primero después de once tratamientos.

### **Contáanos un poco tu historia.**

Nací en 1935 y a lo primero que quise dedicarme, que es más difícil que el cine, fue a los toros. Dejé la escuela, dejé todo, ya que hay que empezar desde muy chico. Le dediqué siete años. Llegué a torear en México como novillero profesional, pero nunca tuve éxito y cuando vi que no había posibilidades dije basta. Tenía 23 años. Entonces me puse a estudiar, lo cual causó una gran alegría en mi casa, pero no tanta cuando dije que estudiaría filosofía.

### **De los toros pasaste a la filosofía.**

Ya quería dedicarme al cine en ese momento, pero no había escuelas de cine. De todos modos no terminé filosofía, porque me dieron una beca para ir a París, donde estuve siete años. Esto fue en el 61, o sea que tenía 26 años. Regresé a México en el 68 y me encontré con las masacres de Tlatelolco y todo eso.

### **¿Y qué hacías exactamente en París?**

Pues trabajé en la Cinemateca Francesa. Decidí regresar porque en Francia solo podía trabajar en el cine de manera periférica. La crítica la inicié por puro accidente. En el 63 fui a Cannes por primera vez y me di cuenta de que la única manera de ser acreditado era escribiendo. Entonces conseguí escribir en el suplemento cultural de los domingos de un periódico pequeño en México, y al año siguiente ya pude ir acreditado. Por eso me hice crítico.

### **¿Cómo fue trabajar en la Cinemateca Francesa?**

Fue fabuloso, aprendí muchas cosas, entre ellas a escribir en francés, porque me agarraba Langlois y me dictaba...

### **¿Qué era lo que escribía Langlois?**

Cartas. Por ejemplo, un día le escribí una carta a Jerry Lewis para un homenaje que iba a haber en la Cinemateca. Recuerdo cómo se paseaba y la manera de empezar la carta me parecía genial. Se lo conté a Christianne Rochefort, la escritora, y me dijo "genial, mi próxima novela la empiezo así":

empezaba "Et d'ailleurs" (Y por otra parte).

### **Poca gente tiene una referencia tan de primera mano de Langlois.**

Me decía "vente", y entonces íbamos a su casa y me dictaba. La casa era un desorden, estaba llena de basura y lo único que hacían, en lugar de quitarla, era amontonarla y ponerle tapetes encima para esconderla. Por ejemplo, uno tenía que tener cuidado al sentarse de que no hubiera mermelada en el asiento, para no mancharse. Era verdaderamente un personaje. No veía cine ya.

### **¿Pero alguna vez había visto?**

Sí, sí, vio mucho cine. Cuando empezaba a delirar, de repente se detenía a reflexionar y me preguntaba "¿es cierto todo lo que digo?"

### **¿Cuál era el círculo de Langlois?**

La mujer con la que vivía, Mary Myerson. Estaba ciega, se sentaba en la primera fila de la Cinemateca y no veía nada. Regresé un año después de que me fui, y visité las oficinas de la Cinemateca, de repente volteé así y me reconoció... no sé por qué, por el olor, por los pasos.

### **Y después le contaba las películas a Langlois.**

A lo mejor. Pero Langlois escribía textos, programas informativos, unos textos delirantes.

### **¿Y cómo programaba la Cinemateca?**

El decidía hacer tal cosa en general, pero la programación la preparaba un equipo.

### **Volvamos a México. ¿El espacio de la crítica en los diarios se sigue manteniendo?**

Sí, aunque lo que no hay son críticos. Los críticos nuevos son verdaderamente lamentables.

### **¿Por qué en esa época había esa pasión por la crítica y ahora no?**

Había interés por estudiar el cine y su historia. La gran influencia de *Cahiers du cinéma* y del cine de autor, los clásicos americanos, Fritz Lang, Howard Hawks, etc. Ahora, si uno va a las escuelas de cine y pasa películas de la época muda, los alumnos le dicen: "Oye, maestro, ¿por qué nos pasas estas películas tan aburridas?" Hace cinco años decíamos que los estudiantes creían que el cine lo había inventado Scorsese. Ahora ya ni siquiera es Scorsese, es Tarantino. Y los nuevos críticos tienen la misma formación. A mí casi me insultan por haber dicho muchas cosas a favor de la película de Manoel de Oliveira, *El valle de Abraham*; fue un escándalo. La Cineteca Nacional, que se fundó en 1974, tiene ya veintitrés años y no ha formado una generación de verdaderos cinéfilos. No quiero que sean cinéfilos al estilo de nuestras generaciones pero sí gente a la que le interese el cine, que tenga una mínima formación.

### **¿En el camino vos fundaste *Dicine* o estuviste en otra revista?**

En una revista que se llamaba *Cine*, que llegó al número 29 y que hacía la Cineteca. Y bueno, *Nuevo Cine*, en la que entré al final, llegó al número 100. Era muy buena revista aunque demasiado cahierista, *Cahiers* en Francia era la revista de derecha; los de *Positif*, por ejemplo, nunca entendieron cómo una revista tan bien orientada como *Nuevo Cine* tenía tanta reverencia hacia *Cahiers du cinéma*. Estuve en *Positif* mucho tiempo, no pagan un centavo, ni siquiera me envían la revista, sigo saliendo como corresponsal en México y no me mandan los números.

### **¿Cuándo decís que *Cahiers* era muy de derecha?**

A fines de los cincuenta...

### **Cuando vos te fuiste...**

No, ahí se produjo el gran cambio y se

transformó en una especie de manual marxista. Cada número de *Cahiers* se volvió muy aburrido.

### **¿Cómo hacías para colaborar con *Positif* siendo tan cahierista?**

*Positif* hoy es el mejor eco de lo que eran los *Cahiers* en los años cincuenta, es defensora del cine americano. Los siguen tratando como si fueran víctimas, cuando por primera vez en la historia son dueños de todos los mercados.

### **¿Cuándo lo conociste a Buñuel?**

A Buñuel lo conocí con el grupo de *Nuevo Cine*, en 1960, regresaba de filmar *Viridiana*. Luego, en 1964, leí en el periódico en Francia que iba a filmar *El diario de una camarera*, yo sabía que se alojaría en el Hotel de l'Aiglon, y ahí fui. Después no lo volví a ver hasta que regresé a México en el 68 y ya no lo vi solo sino en grupo. Yo acababa de leer el libro de los tres periodistas suecos que entrevistaron a Bergman, es muy bueno.

### **Del cual Bergman se arrepintió, se desdijo de lo que había dicho.**

A mí se me ocurrió inmediatamente que había que hacer lo mismo con Buñuel, porque había ciertas semejanzas entre los dos. Claro, también había una gran diferencia: a Bergman le gustaba mucho teorizar y a Buñuel no, Buñuel era muy concreto y no teorizaba nunca, entonces la entrevista debía ser distinta. Se lo propuse a García Riera y él no quiso. El se la perdió. Además De la Colina fue más útil, porque conocía mucho el surrealismo, y adoptó un papel que estuvo muy bien, el del abogado del diablo. Lo hacía hablar. La única condición que puso Buñuel fue que no hubiera grabadora, que no hubiera micrófono, porque detestaba ese "instrumento fálico". Y aceptó.

### **¿Cuántas entrevistas le hicieron en total?**

No recuerdo. Empezamos en el 75 y terminamos en el 78. El libro debió haberse publicado en el 79, antes de *Mi último suspiro*, pero lo que pasa es que el trabajo era una catástrofe, transcribir las cintas... En cambio Carrière llegó en el 82 y, con el pretexto de hacer un guión para el Estado, aprovechó para entrevistar a Buñuel y hacer un libro autobiográfico. El libro estuvo listo en seis meses. Nosotros tardamos ocho años en aparecer. Las diferencias entre Francia y México...

### **¿Qué impresión tenés del libro?**

En esa época no había esta democratización del videocassette, teníamos que ver cada película antes,

recordarla, apuntar, tomar notas... Hay películas de las que se habla poco porque recordábamos poco.

### **¿Qué opinaba Buñuel respecto del libro?**

Buñuel leyó todo el libro para corregirlo y cambiar cosas. Dijo "bueno, creo que es más interesante de lo que pensaba".

### **Leyendo el libro uno tiene la impresión por un lado de que Buñuel nunca habló tanto de su cine, pero por el otro que no quería hablar mucho.**

Había que forzarlo realmente. Por eso me gusta más el título *Prohibido asomarse al interior*. Buñuel decía que no era muy buen título porque era muy literario.

### **¿Qué era lo que Buñuel quería mostrar y qué lo que se resistía a mostrar?**

A Buñuel le gustaba hablar de las cosas muy concretas de un rodaje, en esto parecía un cineasta americano. Qué ocurrió, los incidentes del rodaje, pero no le gustaban las interpretaciones ni nada por el estilo.

### **¿Quería transmitir una imagen de sí mismo a través del libro?**

Quién sabe. Eso no lo he pensado.

### **Siempre me pregunto cuánto era pura terquedad en Buñuel y cuánto una especulación muy sutil que él hacía con respecto a su carrera.**

Eso es cierto. Todas sus actitudes tenían mucho de coquetería, por ejemplo el negar su interés en la técnica. El dice en el libro que cuando las películas no le interesaban, fuera de *Gran Casino* que fue un gran sufrimiento, lo que hacía era dedicarse a aprender. Es muy conmovedor.

### **A mí me queda la duda de cómo pensaba que iba a ser su carrera cuando hacía estas películas mexicanas.**

Creo que estaba pensando en una carrera, naturalmente. Fue por eso que se quedó en México, porque estaba seguro de que en Estados Unidos no iba a filmar nunca. Se pasó ocho años allí, no tocó un pie de película, lo tocó para hacer montajes de documentales de propaganda del ejército.

### **Trabajó con el equipo de Capra...**

Sí.

### **En esa época, ¿cómo distinguía sus tres etapas?**

El se enojó mucho conmigo cuando le dije que *El* era su mejor película, estaba furioso.

### **Entonces, en contra de la opinión de ustedes, él reivindicaba sus películas francesas.**

Sobre todo la mía, mi opinión se ha ido radicalizando con el tiempo. En ese tiempo no era tan antipeliculas francesas...

### **Es que envejecieron más las francesas.**

Es que no hay nada, solo son juegos de ideas, es más Carrière que Buñuel. Es *très parisien*...

### **¿Por qué pensás que él tenía este rechazo respecto de sus películas mexicanas?**

Porque sufrió mucho en esa época, porque hizo películas en 18 días y tenía ganas de trabajar con mucha mayor libertad.

### **¿Cómo aparece en los Encuentros de Toulouse la revisión del Buñuel mexicano?**

La mayoría son copias que estaban disponibles en Francia. Tienen una calidad verdaderamente espléndida. El que anda haciendo negocios sucios es el hijo de Buñuel, Juan Luis, está vendiendo todo, vendió el archivo que tenía en México y le dieron diez centavos. Ahora se arrepiente.

### **¿La idea de triunfar en París no acompañó siempre a Buñuel?**

Es posible. Porque lo había logrado de una manera muy ruidosa, muy brillante, con sus dos primeras películas. Además era desconocido y de repente lo reconocían como surrealista. Surrealista a fondo, no como una posición estética.

### **¿Cómo describirías la continuidad del surrealismo?**

Lo valioso en Buñuel es que se trataba de una actitud vital. Si pudo soportar las presiones en México fue gracias a esa postura, que le permitió seguir siendo el mismo. Aun haciendo *Gran Casino*, emitiendo un par de señitas... Era así como entendía el surrealismo, no como una posición estética. Yo soy surrealista frente al arte, pero en mi vida personal no lo soy, soy cualquier otra cosa. Buñuel no, fue surrealista siempre.

### **Hablemos un poco del final de *Los olvidados* que acaban de descubrir.**

Iván Trujillo, el director de la filmoteca de la UNAM, pide ver las copias de las películas de Buñuel a fin de elegir copias buenas para esta exposición. Entonces le dicen que apareció un rollo 10 de *Los olvidados*. ¿Cómo es posible si la película tiene nueve rollos? No puede ser, debe ser un rollo repetido. Y bueno, es un rollo así, pequeño, que dice "*Los olvidados*

segundo final". Y cuando lo ven en la moviola descubren que se trata efectivamente de un segundo final. Todavía no pudieron reconstruir la historia de esto. Figueroa dice que él la filmó, que no estaba Buñuel. Yo tengo una hipótesis que varios comparten y creo que es la correcta: que esto fue presión de Dancigers, el productor, que sufrió mucho por esta película. "Luis, por favor, no me hagas eso, no quiero perder tanto dinero", le debe haber dicho, y entonces le propuso filmar otro final por si había censura. No la hubo y no tuvieron que usarlo.

### **Es muy extraño porque se trata de una película muy rara, uno diría que es el único drama por lo menos de toda la época mexicana que filmó. Además, ninguno de los dos finales parece de una película de Buñuel.**

Habría que preguntarse lo siguiente: si realmente hubieran tenido necesidad de cambiar el final y de pulir este, ¿cómo lo habrían montado?

### **No me di cuenta bien, pero ¿el cadáver que lleva el burro no podría ser también el cadáver de Jaibo? O sea que los planos posteriores a la escena de la pelea podrían...**

Podrían haber servido también para que fuera Jaibo el muerto, claro.

### **Toda esa escena del burro está muy cuidada.**

En cambio la última, el regreso a la escuela, esa sí podía haberla filmado cualquiera. Además ni siquiera es Alfonso Mejía el actor, es la espalda de un niño, de un muchacho cualquiera.

### **Nos gustaría que explicaras un poco más por qué preferís el Buñuel mexicano.**

Porque es un Buñuel mucho más libre y sobre todo más carnal, que no había llegado al grado de abstracción de sus últimas películas. No sé si será el contacto con México, pero incluso *Simón del desierto*, que bien podría ser un episodio más de *La vía láctea*, tiene más carnalidad y más vida que todos los episodios de *La vía láctea*. Lo de *La vía láctea* sí que es abstracción. A mí sin embargo hay cosas que me gustan mucho, los pasajes temporales de una época a otra, con un simple cambio de ropa, a la vista del espectador.

### **Buñuel hizo las elipsis más extraordinarias. En *Una mujer sin amor* hay una elipsis de veinte años que es maravillosa.**

Eran muy audaces y además muy claras. No había nadie que no se enterara.

### **En ese sentido, uno tiene la sensación de que Buñuel no solo fue importante en su período mexicano sino que además fue el gran cineasta mexicano.**

Fíjate que la mexicanidad del cine de Buñuel es mucho mayor de lo que uno se imagina a primera vista. Porque es obvio que Buñuel es muy español, que en segundo lugar es muy francés, muy europeo, que es lo único que le interesa... Hablarle de los toltecas o de los mayas era como hablarle de las cosas más extrañas, no tenía ningún interés por eso. Pero sí supo captar ambientes, cada vez que veo *Los olvidados* digo "caray, ¡cómo nadie se dio cuenta de estas cosas, ninguno de los cineastas mexicanos!" Hay una película en México muy popular, *La ilusión viaja en tranvía*, es una película mexicanísima, muy capitalina, muy chilanga, como llaman despectivamente los de provincia a los capitalinos.

### **Pero *Subida al cielo* a su vez es una película muy de provincia.**

Sí. Todas esas cosas las supo captar tan bien. Uno se da cuenta de que son cualidades innatas, que Buñuel nació para hacer cine, que sabía captar los ambientes. Yo, por ejemplo, creía que el gran defecto de *Nazarín* era ser una película muy española en un ambiente muy mexicano, pero para mí ahora esa es su gran virtud.

### **¿Tenía enemigos Buñuel?**

Tenía muchos enemigos pero curiosamente de nivel intelectual muy pobre. Para un libro que se iba a presentar en la exposición pensé en hacer una especie de pro y contra de *Los olvidados* y me puse a buscar, pero no encontré nada, todo era muy pobre. Por ejemplo, había una carta de maestras de escuela que era el típico desahogo chauvinista y xenofóbico: "y ojalá que a estos extranjeros que hicieron esta película sus hijos les salgan iguales". Eran de una pobreza que no valía la pena. No encontraron el comentario del ingeniero Palacios, el descubridor de María Félix, que hizo una crítica muy virulenta, eso sí valía la pena. Decía: "no es posible que en chozas miserables se encuentren camas de bronce". Buñuel decía: "pues yo las vi". Recuerdo muchos textos en contra de *Nazarín* pero no una verdadera argumentación. Eran desahogos.

### **¿Y qué opina la crítica actual sobre el lugar de Buñuel en el cine mexicano?**

Sobre todo después de este homenaje y esta exposición, la gente no se atreve a decir nada. Quizá dentro de un tiempo

## El segundo final de *Los olvidados*

Como recordará el lector, en el final de *Los olvidados*, el director de la escuela correccional somete a una prueba a Pedro, el chico bueno: le da dinero para que le compre cigarrillos. Pero Pedro se encuentra con el Jaibo, que le roba el dinero y lo mata en una pelea. Luego el Jaibo muere a manos de la policía. En el rollo descubierto en la filmoteca de la UNAM, es Pedro el que mata al Jaibo y vuelve a la escuela en el último plano (ver foto).



No hay duda de que se trata de un final edificante, feliz y bastante forzado. Alguien lo describió como absolutamente indigno de Buñuel. Sin embargo, hay algo en *Los olvidados* que es bastante extraño a las películas de Buñuel: el papel, justamente, del director de la escuela, un personaje bondadoso y justo que funciona como contrapartida del mundo del film. En realidad, la concesión de Buñuel parece estar, en todo caso, en la inclusión de ese personaje paternal. Pero si uno mira más a fondo, descubre que ese personaje sostiene parte de la lógica subterránea y surrealista de la película. *Los olvidados* es una película de gallinas: esos animales aparecen en dos escenas claves del film. En una, el director reprende a Pedro porque este se dedica a apedrear a las que hay en el colegio. Lo hace con una frase enigmática: "cuidado, que los animales pueden

vengarse". Y efectivamente, se vengan, porque es un cacareo el que delata la presencia de Pedro cuando trata de esconderse del Jaibo. El final cruel, en el que Jaibo mata a Pedro, está aligerado de algún modo por esa premonición extravagante. Como si Buñuel hubiera sospechado que ese final terrible y tan aplaudido por su "realismo" fuera, en el fondo, demasiado académico para su gusto. Y de ese tipo de cosas, Buñuel huía como de la peste. En el fondo, ninguno de los dos finales es demasiado buñueliano y toda la película, aunque es uno de sus films más celebrados, está siempre amenazada por la solemnidad. En el fondo, el final feliz no es mucho más satisfactorio que el que mata al chico bueno, con su carga de horror convencional y corrección política. ■

Quintín

van a decir por qué no el Indio Fernández, o una cosa así.

**Con el Indio Fernández, por ejemplo, supongo que Buñuel no se debía llevar muy bien.**

Chocaban siempre, pero había cierto respeto.

**¿Por qué chocaban?**

Porque tenían personalidades contrapuestas. Sin embargo eran hombres de armas. Lo que pasa es que Buñuel era incapaz de disparar sobre una persona.

**El otro no.**

El otro mató a dos por lo menos. A un escenógrafo lo mató por una tontería, lo mató realmente, murió cinco años más tarde a causa del disparo. Quedó en un estado de basura después del balazo que le dio en la espalda. Por la espalda mató a los dos. El Indio podía ser muy mal bicho...

**¿Buñuel era pacífico?**

Era muy pacífico, le gustaban las armas, le gustaba tirar. Hay una cosa muy triste y muy bonita, que a mí me

sorprendió muchísimo: en el 82 me llamó por teléfono Jeanne, su mujer, y me dijo que Luis me quería ver, que sí podía ir al día siguiente. Entonces llego, me recibe, me invita un whisky y me dice: "lo mandé llamar porque no quiero que me vuelva a ver. Sí, estoy muy mal, casi no veo, me voy a quedar ciego uno de estos días, y después vendrá un proceso de descenso, no quiero darle lástima".

**¿Tenía diabetes?**

Diabetes, muy descuidada claro. Seguía tomando como si nada. Y no quería darle lástimas a nadie. Lo llamé para despedirme. Subió a su habitación, me regaló un libro y me lo dedicó. Yo respeté su deseo, no fui ni al entierro ni nada. Littin, en cambio, fue...

**Tenemos una teoría acá: hay que desconfiar de todos los cineastas con sombrero. ¿Cómo es hoy el cine mexicano?**

Muy malo. Los años de Salinas fueron una muy buena etapa, se hicieron cosas muy interesantes, pero se acabó, él mismo lo mató. En 1995 se hicieron ocho

películas, la cifra más baja desde 1933, imagina. Este año hubo un festival en Guadalajara, y se proyectaron películas que habían sido rechazadas el año anterior. Si se hacen siete u ocho películas por año no hay de dónde seleccionar, hay que poner todo.

**¿Y quiénes son los autores? Ripstein...**

Ripstein es un caso aparte, y me da mucho gusto que lo haya logrado. Siempre dijo "no me voy a hacer rico con esto y sé que hago cine para diez personas, pero no importa". Fue siempre consciente de sus límites, de hasta dónde podía llegar. Y ahora lo está logrando. Pero es que no hay nadie más. A mí me gusta mucho el cine de Carlos Carrera, que además es el único que ha ganado una palma de oro en Cannes, el único, porque dicen que el Indio Fernández también ganó, pero no es cierto, él ganó una de las doce palmas que se dieron en 1976. ■

Entrevista:

Quintín y Flavia de la Fuente  
Toulouse, marzo de 1997



# DIARIO DE VALDEZ XXVIII

por Jorge La Ferla

Valdez around the world:  
River Plate

**Estuarios / Solís quemado, o la génesis del amargo destino mediático del Mar Dulce, conjunto de notas sobre acontecimientos ocurridos en la región del Río de la Plata que forman parte del guión de un largometraje.**

Aunque misteriosamente desaparecido desde entonces, el video *Estuarios* fue filmado y presentado en el marco de un curso en una universidad parisina a comienzos de los años 80. Por el momento, el único rastro que queda de ello es la programación clandestina de una exhibición pública (que nunca se realizó) en la Quinta Manifestación de Video y Televisión de Montbéliard en junio de 1990, que nunca se realizó.

Varios quisieron impedir que *Chambre avec vue*, revista francesa publicada por la Escuela Regional de Bellas Artes de Rennes, publicara este artículo. Los problemas jurídicos y las amenazas recibidas en Buenos Aires y en París son de pública notoriedad (para mayor información, ver *Le Monde* del 15 de enero de 1995 y *Página 12* del 3 de enero de 1995). Las presiones comenzaron antes de la desaparición de una cinta de video en Montbéliard (el Festival de Montbéliard fue una de las más prestigiosas manifestaciones internacionales de video, pero no consiguió sobrevivir al incidente que se menciona porque clausuró sus puertas dos años más tarde, ante la indiferencia general) en 1990, un hecho policial menor que no tuvo continuidad una vez anulada la difusión. Hoy los tiempos han cambiado. Aquel idealismo del pasado, dominado por el análisis de los aparatos ideológicos del Estado, se transformó en una fuerza teórica complaciente y rentable, integrada al nuevo orden supranacional de las comunicaciones. Del videoarte al comercio más flagrante con las grandes redes de comunicación óptica o satelital, no hay sino matices.

El texto que presentamos ha tomado actualmente la forma de un telefilm por entregas que será coproducido por TF1 de París, Canal 13 de Buenos Aires, O Globo de Río de Janeiro y Canal 5 de Milán. Todo el proyecto está bajo el control de la RKV Entertainment de Nueva York. Richard Key Valdez, por aquel entonces estudiante de origen latinoamericano, era el autor de ese proyecto que al principio iba a ser una película experimental. Tres "screenplayers" acaban de terminar los últimos capítulos de esta historia dividida en varias partes cuyo comienzo se sitúa en 1516, con la llegada del primer conquistador a esta misteriosa

región de América del Sur.

Resulta evidente que este reciclado de versiones obedece a una terrible experiencia acaecida durante el rodaje, del cual nadie conoce los detalles.

Desde sus primeras investigaciones para poner en imágenes y sonidos algunos vestigios de hechos ocurridos en esta región y de los cuales nadie podía acordarse, y pese a su formación cinematográfica, Valdez estaba convencido de que también debía trabajar con video. No había otra manera de combinar las diferentes versiones de los hechos sino mediante esa imagen confusa y lábil que eliminaba toda posibilidad de transmitir la verosimilitud del relato histórico institucional filmado. Sin testigos directos, la investigación sobre los acontecimientos del Río de la Plata se había transformado en una obsesión. Como siempre, se sabía que habían sucedido hechos, pero los detalles y las pruebas seguían faltando. Por otra parte y pese a las sugerencias de algunos profesores, consideraba míticas todas las informaciones disponibles, porque provenían de vestigios grabados en soportes reciclados de los que resultaba imposible determinar la autenticidad.

*Estuarios* era el título elegido por el joven Valdez cuando imaginó su proyecto en forma de "videocreación". Por entonces era solo un estudiante entre otros, en París, hacia finales de los años 70, lejos de las masacres que los militares perpetraban en Argentina y en Uruguay. Después de su partida forzada de la tierra que lo había visto nacer y crecer durante veinte años, decidió comenzar a cultivarse, fundamentalmente para obtener el permiso de estadia como estudiante.

El proyecto se reducía a algunos borradores dispersos en su departamentito parisino. A partir de ellos, elaboró un guión algo caótico destinado a ser presentado en el departamento de español de la Universidad de Vincennes (sobre el período parisino de Valdez, leer "Valdez, Che, Marcos, itinerarios clandestinos", por José Antón Delgado, en *No, gracias*, Austral, Santa Fe, 1990), en un curso sobre las crónicas de los conquistadores. Finalmente, con su manía de reciclar sus trabajos según los cursos a los que asistía simultáneamente en diferentes secciones de aquella universidad, modificó su proyecto y obtuvo el apoyo del departamento de cine.

Los detalles que siguen son bastante confusos porque Valdez partió clandestinamente con un equipo muy reducido hacia el Sur de América del Sur, munido de cámaras prestadas en parte por

la universidad y en parte por el INA (Institut National de l'Audiovisuel). En esa época, a principios de los años 80, Valdez ya había terminado su licenciatura en la Universidad de Vincennes y tras su partida nadie tuvo noticias de él durante diez años. Diversas versiones daban cuenta de acontecimientos que podían considerarse por lo menos extraños y que habrían abatido la frágil conciencia del autoexilado Valdez. Durante cierto tiempo el grupo de amigos de París había temido por su suerte. Solo se conocían por confidencias sus largas estancias en una clínica de New Jersey y su éxito como nuevo director de las regulaciones internacionales de medios. Después de la desaparición de la cinta de video cuando iba a ser presentada en el Festival de Montbéliard, la sospecha se hizo certeza: Valdez quería terminar al mismo tiempo con todos los rastros de su proyecto y con los de su pasado.

En todo caso, la ruptura con el proyecto original no hacía sino esconder hechos traumáticos no solo para Valdez, que en definitiva no salió tan mal parado, sino especialmente para toda una región. Esa región que desde su origen, cuando llegaron los europeos, ya prenunciaba un destino de traición y de muerte.

*Para Juan Díaz de Solís, marino portugués, había llegado el momento de poner término a los periplos en los que se empeñaba desde hacía largos años, participando en varias campañas destinadas a extender el reino de Castilla en las Indias. Su expedición a América Central había resultado particularmente enigmática. Jamás había conseguido concesiones de tierras ni acumulado fortuna personal. Este nuevo proyecto de viaje para el cual no había sido fácil encontrar financiamiento se manifestaba con claridad como la última oportunidad de obtener los recursos suficientes para terminar tranquilamente sus días en España. Jamás se podrá explicar por qué Solís optó por esta exploración hacia el Sur, donde nada indicaba que estuviera el buen camino hacia El Dorado de todos los sueños. Se trataba de un viaje hacia lo desconocido, marcado por la intuición de que sería el último. Meses de viaje en navíos precarios, y —otra vez— la relación con la tripulación que se iba haciendo tensa más allá de las Islas Canarias...*

*Solo él, siempre de pie en el puente, era capaz de dominar, apenas con la mirada, la violencia y la desesperanza reinantes. Solo él, que pasaba días enteros taciturno mirando más allá del mascarón de proa.*

## Estuaires Solís brûlé

ou la genèse de l'amère destin  
médiatique de la mer douce

IL S'AGIT, DANS CE TEXTE, DE PRÉSENTER UN  
ENSEMBLE DE NOTES RELATIVES À DES  
ÉVÉNEMENTS SURVENUS DANS LA RÉGION DU  
RÍO DE LA PLATA ET QUI FAISAIENT PARTIE D'UN  
PROJET DE JOURNAL DE VOYAGE EN VIDÉO.

Celui-ci, présenté dans le cadre d'un cours dans une université parisienne aux débuts des années 80, a, depuis son tournage, mystérieusement disparu. Pour l'instant, le seul vestige reste une séance publique programmée clandestinement à la V<sup>e</sup> manifestation de Vidéo et Télévision de Montbéliard en juin 1990 mais qui n'a jamais eu lieu.

À maintes reprises, « on » a déjà voulu empêcher *Chambre avec Vue et Vidéo* Cuadernos de publier cet article. Les problèmes juridiques posés et les menaces reçues à Buenos Aires et à Rennes sont de notoriété publique<sup>1</sup>. Les pressions commencèrent avant la disparition de la bande vidéo à Montbéliard en 1990, fait divers sans suite après l'annulation de la diffusion<sup>2</sup>. Aujourd'hui, les temps ont changé. Ce passé plein d'illusions et dominé par l'analyse des appareils idéologiques d'État est devenu une force théorique à la fois complaisante et rentable intégrée au nouvel ordre supranational des communications. De l'art vidéo au commerce le plus flagrant avec les grands réseaux de communication optique ou satellitaire, il ne s'agit que de nuances dans un même combat et un même travail sur les médias.

À présent, on est certain que le texte que nous présentons ici a pris la forme d'un feuillet qui sera coproduit par T.F. 1 de Paris, Canal 13 de Buenos Aires, O Globo de Rio de Janeiro et Canal 5 de Milan. Tout le projet est sous contrôle de la R.K.V. Entertainment de New York<sup>3</sup>. Richard Key Valdez, étudiant d'origine latino-américaine, était l'auteur de ce projet qui, à l'origine, était celui d'une

1. Voir *Chambre avec Vue* n° 2.  
2. En 80 ce projet de Montbéliard a été l'un des plus prestigieuses manifestations internationales de vidéo mais il ne devait guère survivre à l'incident dont il est fait mention puisqu'il ferma ses portes deux ans plus tard, dans l'indifférence générale (N. L.).

### Facsimil del censurado artículo que finalmente apareció en la revista *Chambre avec vue* N° 5 ("Cannibales")

*Con toda la tensión de la espera durante las largas semanas de travesía del Atlántico. Luego de pasar por el Sur de Brasil, Solís tenía la certeza de que era necesario proseguir rápidamente hacia el Sur y luego comenzar el trayecto hacia el Oeste. Lentamente, el agua se volvía más oscura y el mar se hacía dulce. Era el momento de nombrar: entonces fue el Mar Dulce, que más tarde se transformaría en Mar de Solís y finalmente... en Río de la Plata. Navegar cerca de la ribera derecha, por la costa oriental, era la única forma de entrar en el delta; después era preciso elegir en función de la profundidad del lecho del río y de lo que se veía de la ribera izquierda (actualmente Argentina). Todo muy cerca de la isla donde había sido abandonado el cuerpo de uno de los marinos, Martín García, después de una primera expedición a esa región de la que había recorrido la ribera occidental. Esta segunda tentativa era para Solís la última intentona. "Ellos" estaban ahí, a todo lo largo de la playa sobre la costa norte. Se desplazaban siguiendo al navío, haciendo gestos amistosos, sonrisas, los cuerpos desnudos decorados con trozos de metal suspendidos alrededor del cuello, cantando ante las miradas ávidas de toda la tripulación.*

A veces llegaba como preludio el rumor de motores de avión en el corazón de la noche. Más tarde se descubrían los cuerpos cerca de la costa, hinchados, cubiertos con las marcas de los shocks eléctricos. Los últimos

cadáveres fueron los de dos adolescentes, no tenían más de veinte años: violados y torturados hasta lo imposible. Formaban parte de los miles de desaparecidos durante los años 70. La eliminación sistemática de la población era una cláusula necesaria para terminar con la oposición al nuevo orden en el que Argentina no llegaba a instalarse. El horror de volver a descubrir cadáveres había aterrorizado de tal manera a algunos pescadores que, pese a toda una vida pasada en sus pueblitos cercanos a la costa, decidieron partir definitivamente. Los centros de detención estaban repletos, por eso hacían lo necesario para que desaparecieran los rastros físicos de sus rehenes. Todos los prisioneros que habían cumplido el primer período de detención y que no resultaba interesante retener, sobre todo aquellos de quienes no se tenía ninguna prueba de participación en acciones políticas, eran adormecidos, cargados en aviones y lanzados al Río de la Plata, y siempre terminaban en las costas del Uruguay.

*No lejos de la desembocadura del Maldonado, Solís decidió tomar un bote para llegar a la costa con diez soldados. Los indios los esperaban en proximidades de la playa cantando y saludándolos. Las mujeres no cesaban de moverse en la ribera. Solís decidió desembarcar, pese a tener un presentimiento muy extraño.*

Todos podemos desaparecer. En Argentina, la exterminación sistemática de ciudadanos era la única acción coherente del gobierno militar. De modo que, especialmente durante la noche, miles de personas se volatilizaban sin dejar rastros. Todos sabían, pero el silencio era una garantía contra la masacre. La primera vez que se halló un cuerpo, se pensó que se trataba de un ahogado. La policía uruguaya no quería hacer nada y nunca se sabía dónde terminarían esos cuerpos.

*Desde los barcos se vio perfectamente que de inmediato, apenas Solís puso los pies en la arena y comenzó a caminar hacia los indios, sus hombres eran rodeados y abatidos de manera fulminante. En instantes se los cortó en trozos. El único sobreviviente, el joven Francisco del Puerto, en estado de trance vio cómo a su alrededor los restos de sus compañeros eran despedazados y devorados durante una ceremonia bastante rápida. De modo que Solís y sus compañeros fueron presa de los bárbaros. El resto del equipaje regresó de inmediato a España. Solo Francisco del Puerto, El Entenado, quedaría durante diez años con los indios.*

En la película del joven Valdez, las imágenes se fundían en el mismo cuadro: dos escenas al mismo tiempo. La muerte ante la mirada de los otros, a la distancia y de lejos como en la escena final de *Saló* de Pasolini. Según Valdez, el personaje de Solís resulta tan importante como los de Colón o Magallanes. Su manera de actuar, pero también de desaparecer en esta tierra prometida (en la que él mismo, Valdez, nacería), lo convierte en un enigma. A diferencia de los más grandes



Valdez, el gran entenado

conquistadores, como Cortés y Pizarro, a Solís no lo acompañaba cronista alguno. De modo que todas las versiones de los hechos son contradictorias y las fuentes deben leerse con cautela. Nunca hubo un relato de un testigo directo.

Además, no cabe duda de que los charrúas, la comunidad indígena que habitaba en esa región, no tenían ningún antecedente de canibalismo.

El error del joven Valdez fue elegir un tema maldito: el nacimiento y la actualidad del espectáculo de muerte y antropofagia que habría de perpetuarse en el curso de los últimos siglos en las riberas del Río de la Plata. El proyecto de Valdez consistía en filmar las dos historias en el mismo lugar, en una playa sobre la costa oriental del río "más ancho del mundo", un *No Man's Water*, escenario en donde siempre acaban los residuos de las dos repúblicas platenses. El deseo de poner en escena el enigma cíclico de las historias ocurridas en el Plata constituía una imprudencia que Valdez pagaría muy caro. La falta de información sobre el periplo y la cinta de video del joven Valdez forma parte de la amnesia crónica hecha a imagen de aquellos dos países. Actualmente no es solo Valdez quien ha cambiado. La pequeña historia del porvenir personal de un ex exilado que leía y frecuentaba a todos los intelectuales antisistema de los años 60 y 70 en París, que se ocupaba de la videoocreación, que hoy se codea y trabaja con los amos de los medios planetarios, ilustra la ideología de las nuevas *democracias light* de Argentina y Uruguay. Ideología que nunca hace referencia a los enojosos incidentes que constituyen la esencia de una historia de intolerancia e injusticia. ■

### Qué rico que era Solís o el inicio de la tragedia de una región



## 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

## Video del Angel



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

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

Entrega a domicilio

# AVANT

Sábados de 12 a 13 Hs

RADIO ABIERTA

FM 91.1

# PREMIERE

*Cine desde adentro*

## Crítica cinematográfica

Fundamentos/estrategias/tendencias

un curso de Eduardo A. Russo

Solicitar entrevista al 824-2480

## REVISTA

# HISTORIA

TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL

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

TEL. 322-4703/4803/4903

# La Videoteca

Cinéfilos S.R.L.  
Presenta

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

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

## UNDERGROUND

Goran Bregovic  
y varios intérpretes  
Polygram 528 910 2



En algún lugar de Europa Central, tras la caída de los imperios otomano y de los Habsburgo, se forma un nuevo reino liderado autoritariamente por una dinastía serbia, minoría étnica en ese momento. Después de la Primera Guerra Mundial nace un primer estado de serbios, croatas y eslovenos. Por entonces surgen los grupos fascistas de *Ustachas*, que luchaban por la independencia de Croacia de aquel estado hegemonizado por los serbios. Cuando los alemanes invaden Yugoslavia en 1941, los *Ustachas* proclaman el Estado Independiente de Croacia. Los *Chetnics*, antiguo nombre de las brigadas de serbios que luchaban contra los turcos, conforman la resistencia antinazi y pro monarquía serbia. Al mismo tiempo, Tito lanza la insurrección federal de los *Partisanos* (comunistas) que nuclean gente de todas las etnias. Ellos tomaban su nombre de los insurgentes españoles que luchaban contra Napoleón, y conformaban un frente revolucionario. Tito triunfa, reúne doce grupos étnicos bajo la endeble cohesión del Partido Comunista y proclama la no alineación con Moscú en 1948. En 1980 muere Tito, dejando una constitución precaria, un gobierno débil y una economía desgastada. Los serbios resentían la alianza de croatas y eslovenos con los alemanes, y estos resentían la

dominación serbia con base en Belgrado. En la última década el conflicto Norte-Sur por la distribución de la riqueza (las más ricas Eslovenia o Croacia contra las más pobres Macedonia, Montenegro o Serbia), el enfrentamiento entre unitarios (serbios) y federales (croatas y eslovenos), la polarización religiosa (croatas y eslovenos de inspiración occidental y católica bajo dominio austriaco o húngaro versus serbios ortodoxos bajo dominación bizantina o turca, con los bosnios en el medio, que son musulmanes) y finalmente la balcanización (la fragmentación de regiones generalmente hostiles entre sí)

desencadenaron la más cruenta guerra jamás vivida en esa región. Mientras tanto, la música sonaba todo el tiempo, como en el film de Emir Kusturica. Eran los gitanos, instalados allí desde hacía seis siglos. Ellos habían tomado a manos llenas las influencias húngaras, búlgaras, italianas y griegas que el tiempo y la vida nómada les impuso, transformándolas en su expresión. "Los gitanos hacen música con el corazón, y eso es lo que me atrajo irresistiblemente", dijo Goran Bregovic, músico yugoslavo de madre serbia, padre croata y esposa bosnia. El ya había colaborado con Kusturica realizando la banda de sonido de *Tiempo de gitanos*. Bregovic es un rockero. A los dieciséis años ya había formado su primera banda y entre sus principales objetivos estaba el de conseguir chicas, un factor que, afirma, toda biografía de músico debería tener en cuenta. Hacer rock en la Yugoslavia de los setenta estaba más allá de toda corrección. Antes que una arena para las estrellas del pop, era un megáfono, un forum. En un país comunista el rock era para él una forma de comunicar un mensaje de libertad.

Goran compuso, arregló y

produjo la "música inspirada y tomada de *Underground*", que se consigue normalmente en nuestro país desde hace un par de meses. Los temas fueron interpretados por las orquestas de bronce de los maestros gitanos Slobodan Salijevec y Boban Markovic, que pertenecen a la estirpe de los llamados *músicos sociales*, una de las principales actividades que en la ex Yugoslavia realizaba esta comunidad. También participan varias voces del Ensamble Nacional de Bulgaria y Cesaria Evora, una de las principales cantantes melódicas de Cabo Verde.

La música en Kusturica es un capítulo aparte. El insistente acordeón y la melodía repetitiva de *Tiempo de gitanos* o *Sueños en Arizona* se transforma aquí en una orquesta completa, omnipresente y polirrítmica (el CD solo contiene algunas versiones de algunas melodías que pueblan la película). Y es que en *Underground* la música supera el estado de leitmotiv que tuvo en las anteriores realizaciones de este director musulmán nacido en Sarajevo. La música polimorfa que los gitanos interpretan en las fiestas, en las peleas, las despedidas, los tiroteos, los casamientos y finalmente en el sótano, contrasta todo el tiempo con la música de la *superficie*: las melodías de los imperios alemán y norteamericano. *Tú eres mi pequeña Marleen* es una canción popular alemana de Lili Marleen que se pasaba en las zonas ocupadas por el Tercer Reich, y habla de un soldado alemán que recuerda a su novia. En la película, Marco la coloca en el giradiscos cada vez que finge un bombardeo para los habitantes del subsuelo. En la época del *socialismo con rostro humano*, Marco y Natalia bailan el rock 'n' roll *Ya-ya*, que en el disco de Bregovic aparece en una versión entre gitana y techno. La placa es ciclotímica: alterna temas de una alegría

difícilmente igualable con otros intolerablemente depresivos. Entre los primeros está *Kalasnjikov* (con el que Marco baila al mejor estilo ruso mientras llora su traición), *Mesecina* (*Luz de luna*, canción popular) o el tema homónimo de la película. Entre los segundos, las melodías se debaten entre lo incidental (*Ausencia*) y lo étnico (*Guerra*). La música del sótano es lo que subyace a todos. Es la posibilidad de convivencia —a través de lo festivo, lo pasional, lo humano simple y directo— frente a las narices de aquellos que se están matando entre sí en una batalla de razones, intereses y religiones. Frente al orden judeocristiano en todas sus formas, las melodías gitanas son lo dionisiaco, lo holístico, lo integrador. "Los gitanos florecieron en un país donde todos vivían juntos, en paz y sin matarse los unos a los otros", dijo una vez Kusturica. Esa música pegajosa, que nos suena a algo sin saber a qué, que nos recuerda a Arabia o a España (cuando en realidad debería ser al revés), que es imposible de tararear porque está llena de semitonos y frente a la cual no podemos quedarnos quietos, es capaz de fagocitar prácticamente cualquier género y devolverlo ampliado y vivificado casi sin roce, sin necesidad de forzar nada. Acaso ello se deba a que no hay cálculo, a que la técnica está casi totalmente reemplazada por la emoción. No hay, como en varios intentos de la música electrónica actual (pienso, por ejemplo, en *Deep Forest* o *Enigma*), reciclaje ni instrumentalización. Bregovic puede hacer interactuar la música gitana con la marcha, el rock, el tango o las formas clásicas sin necesidad de recurrir al collage posmoderno. Tal vez eso se deba a que, más profunda o superficialmente, todas esas expresiones están en contacto. ■

Máximo Eserverri

**TIEMPO DE VIVIR,  
TIEMPO DE REVIVIR.  
CONVERSACIONES  
CON DOUGLAS SIRK**

**Antonio Drove**  
Colección Imagen,  
Editora Regional de  
Murcia con la  
colaboración especial de  
la Filmoteca Española,  
España, 1994, 410 pp.

Antonio Drove

**Tiempo de vivir,  
tiempo de revivir**  
Conversaciones con Douglas Sirk



Prólogo de Víctor Erice  
Epílogo de Miguel Marías

El motivo que dio origen a este libro comienza veinte años atrás cuando su autor, el director Antonio Drove, presenta a la Televisión Española un proyecto de programas sobre cuatro realizadores, entre los que se encuentra Douglas Sirk, el brillante director de melodramas como *Imitación de la vida*, *Tiempo de amar*, *tiempo de morir* y *Lo que el cielo nos da*.

La idea era presentar un ciclo de películas analizándolas y entrevistando personalmente a los directores elegidos. *Tiempo de vivir*, *tiempo de revivir* se convierte en un minucioso diario personal donde Drove relata todos los acontecimientos personales que rodearon a su encuentro con el director. En ese entonces Sirk tenía 82 años y vivía retirado en Suiza con su visión muy

disminuida debido a un problema en los ojos. *Tiempo de vivir...* no solo transcribe las extensas entrevistas sino que nos conduce al terreno emocional que enmarcó ese encuentro.

Unas semanas antes de viajar a Suiza, Drove sufre una situación familiar muy dolorosa. Atormentado por las circunstancias, solo ve un rayo de luz en la posibilidad de entrevistar a Sirk. Drove se siente como un náufrago desesperado que llega sin saber cómo a una isla donde un sabio y bondadoso maestro lo rescata, lo nutre y lo ayuda a seguir viviendo. La calidez paternal de Sirk y su esposa Hilde se intuyen desde el texto. La conversación tiene lugar en la primavera del 82 en la propia casa de Sirk, desde cuyo ventanal se ve el resplandeciente lago de Lugano. La casa del director con sus grandes ventanales sumergidos en la naturaleza nos transporta a las imágenes de *Lo que el cielo nos da* con ese hogar reconstruido en medio del bosque por el jardinero de la historia para ese amor que parece imposible y a aquel lago de *Sublime obsesión* donde se produce el encuentro de los enamorados.

La originalidad del texto de Drove radica en que nos sumerge de lleno en el universo de Sirk a través de su íntima y subjetiva historia. Como si se tratara de alguno de los personajes vacilantes, inseguros y escindidos, a los que Sirk define como personajes "split" (quebrados), el propio Drove entra en el escenario del melodrama de Sirk desde su propia tragedia romántica. La técnica del *cuadro dentro del cuadro* que utilizaba Sirk para crear poderosos efectos dramáticos, con sus personajes que miran y son mirados a través de ventanas que a su vez se recortan dentro del gran

marco del encuadre, es asimilada por el propio Drove en su modelo de narración. Drove entra en *cuadro* en el paisaje de Sirk recortado en los límites de su propia historia. Casi sin darse cuenta, reproduce a través de su ruta existencial muchos de los núcleos o motivos del cine de Sirk (la brevedad de la felicidad, la ceguera y el deslumbramiento, la ironía como contrapunto del melodrama acaramelado) que se van entrelazando sutilmente dentro del entramado del reportaje.

Cuando Drove intenta relacionar su historia con Sirk con fechas y circunstancias significativas de su propia vida, uno intuye la sombra de esos personajes de Sirk que dan vueltas y vueltas en torno de sí mismos como si se movieran en círculos para volver siempre al lugar del principio. Este esquema dramático que Sirk define como estructura de *rondó* es el movimiento que siguen los personajes de *Imitación de la vida*, cuyo final feliz es solo aparente, y que de alguna manera transmite este libro. La noche anterior a su cita con Sirk un terrible sentimiento de abatimiento y derrota invade a Drove. Tiritando de frío, siente que no va a poder llevar a cabo la entrevista. Empequeñecido por el miedo, toma una determinación: haría una pregunta a Sirk (escribe Drove) aunque solo pudiese hacerle una y sabía muy bien cuál era esa pregunta. Al día siguiente en casa de Sirk, aprovechando un momento de tranquilidad después de las presentaciones formales, Drove le hace Sirk la pregunta que había mascullado toda la noche: "Mr. Sirk, antes de empezar la entrevista necesito que me hable de su concepto de felicidad, de la brevedad de la felicidad y de cómo convivir con la infelicidad". Como si su propio destino dependiera de la

respuesta del director, Drove arroja el interrogante de una manera casi compulsiva. Sirk regala a Drove una inteligente respuesta que se convierte en la clave de la entrevista y del libro mismo. Durante los días que transcurre el reportaje un clima de distensión y goce recorre cada frase y cada palabra del diálogo como si el tiempo se hubiera detenido mágicamente para ambos. La entrevista atraviesa casi toda la obra de Sirk de una manera menos rigurosa y exhaustiva que la excelente entrevista hecha por John Halliday en su libro *Sirk on Sirk* publicado en 1971. Si la obra de Halliday nos permitía acercarnos a la figura de un director sumamente culto y autoconsciente de su trabajo en puesta en escena, el texto de Drove nos permite conocer a la persona que hay detrás del realizador. Entre tazas de café, Drove, Sirk y su esposa Hilde hablan de cine, recitan poemas y evocan recuerdos mientras el azul lago de Lugano brilla a sus pies. Sirk era conocido como el cineasta de los espejos que aparecen una y otra vez en sus películas. Los espejos son de alguna manera una imitación de la vida, le dice Sirk a Drove en un momento de la conversación. Las cintas filmadas de esta entrevista se parecen de alguna forma a los espejos de los que habla Sirk porque solo reflejan una imitación acotada de esa vivencia. Sublimemente obsesionado por la experiencia con Sirk, Drove camina sobre sus propias huellas y once años después intenta capturar y revivir el recuerdo congelado en las imágenes grabadas, reconstruyendo a través de este diario cada pequeño instante y cada gesto sutil que rodearon la felicidad de ese encuentro. ■

**Sergio Eisen**

Anuncie en *El Amante* ▲ Telefax (541) 322-7518

**EL MONTAJE  
CINEMATOGRAFICO.  
TEORIA Y ANALISIS**

**Vicente Sánchez-Biosca  
Paidós, Barcelona, 1997,  
288 pp.**



Acaso para compensar la expansión que la cuestión sufrió en los períodos clásico y moderno de la teoría cinematográfica, en las últimas dos décadas no puede decirse que los estudios sobre el montaje estén de moda. En la enorme usina de textos teóricos que hoy constituye la institución universitaria en sus distintas especialidades (enseñanza específica del cine o bien reflexión sobre distintos tópicos con el cine como objeto o material de análisis privilegiado), los trabajos sobre el montaje suelen rememorar o reevaluar la tradicional disputa entre Eisenstein y Bazin, la discusión sobre el plano secuencia en Pasolini, o las consideraciones de un Tarkovski a finales de los 70 (que pueden interpretarse como la última contribución intensa al respecto). Si atendemos a lo producido en las últimas décadas, la abundancia de investigaciones sobre aspectos de la narración, del guión o de la adaptación corre a la par del abandono o la reiteración de lo pensado mucho antes sobre el montaje, desde perspectivas formalistas o realistas. Aquello que en plenos 50 emitía el intelectual orgánico Marcel Martin —concordando por una vez tanto con los maestros de las vanguardias soviéticas como con los lineamientos del PCF de

entonces— al estipular que “el montaje constituye el elemento más específico del lenguaje cinematográfico y... que no se puede definir al cine sin la palabra montaje” respondía al consenso general de cualquier teórico que se preciara de tal. Las principales querellas de aquellos tiempos en cuanto a la forma cinematográfica rondaban cuestiones de montaje. Inclusive las prácticas revolucionarias de los 60 incorporaron —reclamando para sí la herencia de las prácticas rupturistas de los 20 e intentando incluso profundizarlas— sus propias concepciones montajistas, desde la abstracción al delirio violento. Pero los posmodernos tiempos venideros se mostraron poco inquietos ante la cuestión. El hecho —el autor de *El montaje cinematográfico* lo observa al comenzar su trabajo, aunque no ahonda en el punto— ha corrido paralelo al avance de la imagen electrónica. El presente libro es, entonces, un estudio en cierto modo a contramano: se abre camino en solitario. No se acompaña de tendencias vigentes ni entabla polémica con corrientes actuales. Se estructura, en todo caso, a partir de un sostenido compromiso de su autor con el tema. Es más: este volumen es una versión aumentada y con considerables modificaciones de otro trabajo anterior: *Teoría del montaje cinematográfico*, publicado por la Filmoteca valenciana en 1991. Vicente Sánchez-Biosca enseña en la Universidad de Valencia, y ha trabajado durante largo tiempo ligado a la citada Filmoteca. Historiador, teórico y crítico, es tal vez la figura más sólida del grupo de especialistas surgido durante la década anterior en España. *El montaje cinematográfico* se compone de dos grandes segmentos. La primera parte está dedicada a superar su concepción meramente técnica; la que lo entiende como una actividad especializada en escoger, cortar y pegar tramos de film según algunos criterios entre canónicos y empíricos. La intención es insertar la idea de montaje en un plano conceptual, en el proceso de

ideación de una película. El montaje se convierte así, según la propia definición de Sánchez-Biosca, en un *problema significativo* a resolver en el campo teórico, íntimamente ligado a ese gran fuera de campo que es en toda consideración sobre este asunto el trabajo de la puesta en escena. Desmantelando como primera medida las limitaciones de una reducción del montaje a lo técnico y a la obtención de efectos de continuidad narrativa, el autor se ocupa de ese problema significativo sin ampararse en la ostentación de jerga semiológica, sea sociológica, semiótica, psicoanalítica, deconstructiva o narratológica. Sánchez-Biosca se caracteriza habitualmente por su saludable tendencia (no compartida por lo común con la mayor parte de sus compañeros españoles en el ingreso del cine como disciplina de estudio universitaria) a reducir al máximo la prosa académica y la terminología teórica. Aunque el libro no elude a la semiótica, el materialismo o la teoría del texto y su impacto sobre la reflexión acerca del cine (es más, se muestra fuertemente involucrado por algunos conceptos fundamentales de estas líneas teóricas), no habla ninguno de los dialectos de Semiolandia: incorpora ideas en un análisis donde la preocupación por el montaje se mantiene siempre en el centro, y la tentación de la *aplicación* cede ante el desafío del *esclarecimiento*. El libro entero está atravesado por una dialéctica que recorre la historia del montaje en el cine: por un lado, la tendencia a una planificación donde la continuidad y el cuidado de los *raccords* han guiado constantemente hacia la construcción de “gramáticas” y de criterios sobre montajes correctos e incorrectos; por el otro, la transposición al cine de prácticas de la discontinuidad y fragmentación típicas de distintas tendencias estéticas del siglo XX ha tratado de exponerlo al máximo. En ese sentido, Sánchez-Biosca (que cuenta con un notable

antecedente al respecto en su *Sombras de Weimar. Contribución a una historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990) pasa revista especialmente a las concepciones de las vanguardias históricas sobre el montaje y el *collage*, dentro y fuera de la pantalla. Incluso en sus aspectos imaginarios, lo liga a hechos culturales extraestéticos. No solo relaciona el montaje en el cine con el montaje escénico o el *collage* fotográfico, sino también con la línea de montaje de Henry Ford, o el ímpetu maquinista de comienzos de siglo. La segunda parte de *El montaje cinematográfico* se apoya en análisis particulares. Los casos elegidos por Sánchez-Biosca para entender el sentido y las funciones del montaje son *El nacimiento de una nación* para trabajar la construcción de un espacio; *La ventana indiscreta* para considerar el lugar de la mirada entre clasicismo y modernidad cinematográficos y *Héroes olvidados* para desmontar las imaginativas supercherías (al decir baziniano) de las “secuencias de montaje”. Por otra parte, algunos de esos momentos privilegiados en la historia del montaje dentro y fuera del plano son convocados para estudiar aspectos de la plástica, lo ideológico y el sonido en el cine. Fragmentos escogidos de *El gabinete del Dr. Caligari*, *Sed de mal*, *Octubre* y *El testamento del Dr. Mabuse* permiten recorrer un itinerario teórico en el que predominan las revelaciones parciales, antes que una teoría totalizadora. El libro concluye así, más que con la propuesta de una concepción integral del montaje, con un ejercicio de análisis exhaustivo —visual y sonoro— de otro fragmento célebre: la secuencia inicial de *M, el vampiro*. De esa manera Sánchez-Biosca reafirma la vocación fundamentalmente heurística de su estudio, lo justifica y lo convierte en un acercamiento riguroso, una guía válida para la insistencia en uno de los temas claves de la teoría del cine. ■

**Eduardo A. Russo**

## A FISTFUL OF DYNAMITE

Italia, 158', 1971  
Techniscope,  
dirigida por Sergio  
Leone, con Rod Steiger,  
James Coburn, Romolo  
Valli. (MGM/UA Home  
Video)



*La revolución no es una cena social, un evento literario, una pintura o un tapiz; no puede llevarse a cabo con elegancia y cortesía. La revolución es un acto de violencia...*

Mao Tse-Tung

Con la combativa frase del líder chino comienza esta estrafalaria aventura en la frontera mexicana, realizada por Leone tres años después de la extraordinaria *Erase una vez en el Oeste*. Y digo estrafalaria porque solo al creador del spaghetti-western (de por sí uno de los géneros cinematográficos más extraños, teniendo en cuenta la distancia geográfica y

cultural entre Italia y los Estados Unidos) podía ocurrírsele llevar a la pantalla esta historia del irlandés tirabombas John (interpretado por el ex agente secreto Flint, James Coburn, quien viaja por territorio mexicano con su motoneta cargado de dinamita y nitroglicerina) y el jefe de una banda de ladrones poco profesionales Juan (nada menos que el muy histriónico y muy inglés actor Rod Steiger, hablando en idioma inglés con acento mexicano). Cuando Juan dispara y deja sin medio de transporte a John, este se venga destruyendo el carramato recién hurtado por los forajidos al grito de *Duck, you sucker* (título original del film en el momento de su estreno norteamericano). A partir de este momento se producen entre ambos una serie de disputas cuando Juan intenta convencer a John de utilizar sus conocimientos en el arte de las explosiones para robar el suculto tesoro del Banco de Mesa Verde y a su vez este le predica sobre la libertad y la importancia de compenetrarse en la inminente revolución a producirse en México. Lo increíble —o no tanto— es que la química entre ellos funciona en la pantalla de maravilla, pero lo que en

principio es una típica situación de dos personalidades contrapuestas que van acercándose de a poco a un entendimiento mutuo va transformándose luego en una compleja situación donde las intrigas políticas, la delación por tortura, los fusilamientos colectivos a manos del gobierno y la importancia de mantener ideales definen y acotan las posibilidades de acción de los personajes. Y es que esta es, tal vez, la película más politizada de toda la carrera de Leone y la única donde los dos protagonistas masculinos lloran por los seres queridos que han perdido: John recordando en una serie de flashbacks su pasado como soldado del IRA y Juan cuando pierde a su familia y amigos a manos de un regimiento norteamericano. Este proceso de transformación se va desarrollando en medio de varias escenas bélicas dignas de destacarse, sobre todo aquella en la que todo un batallón es literalmente aniquilado por nuestros dos héroes (traté de contar la cantidad de muertes, pero me perdí a los veinte minutos de comenzado el film). Mención aparte merece la alucinada banda sonora a cargo del asiduo colaborador del director, Ennio Morricone,

una de cuyas melodías es popularmente conocida aunque pocos sepan que pertenece a esta película. Desconozco si está editada en CD, aunque es probable que figure en algún compilado del maestro italiano. Por favor, avisen.

*Duck, You Sucker* se estrenó en los Estados Unidos (como así también en Argentina, con el título *Los héroes de Mesa Verde*) en una versión veinte minutos más corta que la original italiana, *Giù la testa* (algo así como "agachen la cabeza").

En la 49ª edición del festival de Cannes llevada a cabo el año pasado, se ofreció al público por primera vez esta versión íntegra en idioma inglés; es esta copia la que ha sido transferida a láser por MGM, con una calidad razonable de imagen y en su formato original de pantalla ancha Techniscope. El audio deja bastante que desear, pero esto es, básicamente, debido al hecho de no haber sido tomado en directo y estar todos los actores doblados.

Se completa esta edición con un supuesto final alternativo que no lo es tanto y el trailer americano. Mascalzone!!! ■

Diego Brodersen

Transformando tecnología en poesía,  
emoción, memoria y visión.

TALLER DE VIDEOCREACIÓN

French 2319 Tel: 803-4361



Theo  
Galería de Arte

Pasá la frontera del conocimiento

• e-mail • Windows 95 • Internet •

Clases particulares. Grupales  
Juan Pablo 831-8284  
Juanp53@movi.com.ar

## Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás  
buscando  
encontrálos en Videoclub  
Gatopardo

Piedras 1086  
San Telmo

Tel. 300-5139  
Estac. sin cargo



## ALLER SIMPLE

Francia-Uruguay, 1994, dirigida por Noël Burch, Nadine Fischer y Néstor Scartaccini. (Cine-Ojo)

### Las fronteras imprecisas.

Con ánimo clasificatorio podría instalarse a *Aller simple* (traducible como "Pasaje simple", o "Solamente de ida", pero que la distribución local prefirió acertadamente conservar en su sabor original) en ese supergénero que recibe el nombre de documental. Así denominado se lo podrá encontrar en los videoclubes, pero hay que advertirlo: *Aller simple* es un complejo ejercicio ficcional a partir de fragmentos documentales (fotos, films de época) y de películas argumentales, que cuenta la inmigración en el Río de la Plata marcando entre nosotros un hito en los trabajos audiovisuales compuestos a partir de material de archivo. Navega entre dos aguas: Europa y América; Buenos Aires y Montevideo; realidad y ficción, relatando 80 años de historia a través de la crónica ficticia de tres inmigrantes, pertenecientes a generaciones distintas y diferentes lugares de procedencia.

Esta pluralidad habla a las claras de las facetas inesperadas de este film, que es cualquier cosa menos sencillo. No tiende la trampa habitual de los documentales que se proponen como testimonio pleno, índices de una realidad que se muestra de por sí. Consciente del espesor de las imágenes, el trabajo de Burch-Fischer-Scartaccini propone una peculiar forma de ficción, diseña una *novela familiar* de la inmigración rioplatense. Apuesta al sentido de lo histórico en tiempos donde predomina su silenciamiento: en esto radican tanto sus

flaquezas como sus logros. Desde ya, vale la pena resaltar el predominio incuestionable de los segundos.

**Vidas imaginarias, historias reales.** Difícil condición la del que emigra. Si la del exiliado es una situación inequívoca que hasta puede esgrimirse como emblema, la de aquel que abandona su tierra por motivos de subsistencia participa de un desgarramiento que abarca incluso a su misma denominación. Será emigrante para quienes deja atrás, será inmigrante para los que lo reciben; de esa doble óptica participa *Aller simple*.

Sus autores condensaron los acontecimientos ocurridos en los bordes del Río de la Plata a través de sus criaturas imaginarias. Partiendo de una escena callejera, presente y anónima, tomaron tres rostros y les inventaron una ascendencia. Llegaron así a la construcción de tres inmigrantes de valor altamente simbólico. Las historias del francés Ulysse, el italiano Pietro y la española Pilar se extienden entre esos dos mundos, el Viejo (tan propio como penoso) y el Nuevo (todo promesas e incertidumbre).

*Aller simple* realiza con el espectador un juego intenso y cómplice con su mixtura de niveles de ficción y construcción de un relato histórico. Sus protagonistas se hacen *reales* —por los poderes que otorga la narración a través de sus voces— aunque las imágenes provengan de fuentes diversas: noticiarios, películas inciertas tomadas por aficionados, films comerciales de ficción o variados archivos fotográficos americanos y europeos (el esfuerzo de investigación que demuestra este trabajo, conviene reiterarlo, no posee precedente alguno en nuestro medio). La epopeya del imaginario francés Ulysse Pinget, que

comienza hacia 1850, posee el tono del relato de pioneros, y llega hasta la consolidación de su poder personal, paralelo al de los hacendados en la Sociedad Rural. El genovés Pietro Boggio-Gettoz, por su parte, atraviesa el cambio de siglo y las luchas obreras. Con los fragores populares de entonces, esta biografía ficcional (con un exilio dentro de la inmigración, de Buenos Aires a Montevideo) enlaza la historia argentina con la crónica del Uruguay de Battle. A cargo de la gallega Pilar queda la narración de lo ocurrido en las primeras décadas del siglo, hasta el golpe de Estado de 1930. Ellos relatan lo vivido a lo largo de sus vidas como repasando sus memorias. Las voces se entrecruzan y hasta surge oportunamente un cuarto interlocutor, el señor Binquin (patrón de Pilar que condensa los dobleces del poder en el tránsito de gran aldea a sociedad de masas, y del dominio inglés al americano). Al borde de la alegoría, los personajes de *Aller simple* escapan al achatamiento, no obstante, a partir de la evocación de sucesos vitales. La obstinación férrea de Ulysse desde sus penurias iniciales de trabajador a la inflexibilidad de poderoso; los ideales, amores y rencores de Pietro, la vida de Pilar tironeada entre dos hombres y deseosa de hacerse argentina, seducen a un espectador con el múltiple recurso a imágenes que no dejan de percibirse como artificio. Son testigos y actores presentes, sin que posean *siquiera un rostro*. Como si la obra fundara su eficacia inusual en lo que deja entrever más que en lo que muestra, o en lo que calla más que en lo que dice. Al respecto, los usos de la música en el film permiten, junto a ese peso probatorio que saben tener las viejas fotos, algunos de sus pasajes más memorables.

**El relato y la interpretación.** Pero *Aller simple* es también un film de tesis. La complejidad del trabajo con sus puntos de vista y las imbricaciones entre sujetos e historia colectiva retrocede en los momentos en que la narración deja paso a lo argumentativo. En ese sentido, la interpretación que ofrecen sus autores queda lejos de igualar la riqueza conferida a sus biografías imaginarias. Cuando se trata de plantear un estado de cosas presente, el recurso a la mención obsesiva de la deuda externa latinoamericana parece convertirse en el epicentro de un balance actual. Sin minimizar la importancia del peso cuantitativo de la inmensa y creciente deuda, cuesta aceptarla a fines de los 90 como principio explicativo de nuestras injusticias y desigualdades. Se hace latiguillo en la interpretación de las relaciones actuales entre centro y periferia, y roza el forzamiento de lo narrativo en el cuestionable último tramo del film, donde con la dudosa fortuna de unos Forrest Gump del subdesarrollo, los sujetos que al comienzo salían de una boca de subte permitiendo (al ascender sus árboles genealógicos) el entrelazamiento de las tres historias de inmigrantes, encarnan en el apresurado final de *Aller simple* tres inverosímiles odiseas que el narrador *over* despacha precipitadamente. Del nieto de Ulysse, abogado, se nos cuenta que atravesó el peronismo, la Revolución Cubana y la izquierda de los 60 hasta desembocar como letrado del sindicato de la construcción. El hijo de Pietro fue pequeño delincuente, presidiario y servicio de inteligencia hasta llegar a empleado de seguridad. La descendiente de Pilar, hoy desempleada, se casó con un oficial de la marina luego

desaparecido en el cruce General Belgrano. Ellos (comenta el narrador) "esperan como tres millones el final del túnel siempre prometido por el presidente Menem", no sin recordar —subrayando— que "mientras tanto, la deuda externa aumenta seis millones de dólares por día". Pálido final con sujetos como marionetas de designios históricos. La discutible conclusión parece remitir a otro registro que el de su desarrollo integral, y suena ajena a lo que formidablemente fue tejido en la totalidad de su relato. De todas maneras, no llega a empañar una experiencia tan atípica como meritoria, y hasta entrañable para todos aquellos que por estas latitudes —como consigna el conocido chiste que se nos suele espetar en ámbitos latinoamericanos con más razones que el rioplatense para el arraigo— descendemos de los barcos. ■

Eduardo A. Russo

#### MUERTOS DE MIEDO

**The Frighteners, EE.UU., 1996, dirigida por Peter Jackson, con Michael J. Fox, Trini Alvarado, John Astin. (AVH)**

Al ver esta película uno tiene la sensación de que el cine del mundo corre el peligro de convertirse en un montón de borradores de posibles producciones de Hollywood. Este es el caso de *Muertos de miedo* (*The Frighteners*) de Peter Jackson, poco sutil cuasi remake de la neocelandesa *Muertos de miedo* (*Brain Dead*) del mismo Jackson. La coincidencia de títulos en castellano es mitad ironía y mitad estupidez en estado puro por parte del editor. ¿Cuál es el precio que paga un director al pasar del cine borrador al cine que ve todo el planeta? Donde había un actor desconocido hay una estrella; si encaja en el papel, mejor; si no, no importa. La sangre y/o el sexo disminuyen considerablemente y el humor se vuelve más codificado. La

ambigüedad se sustituye por explicaciones psicoanalíticas de bolsillo. La corrección política manda en casi toda la película excepto en los últimos diez minutos, en los que manda la New Age. La gente es más linda y menos asquerosa. Los efectos especiales son realmente buenos, sean funcionales o no. Frente a este fenómeno, que la película guste o no es secundario, porque luego de ese proceso el director —a quien admiro en este caso— pierde todo aquello que lo diferenciaba de los otros. Hay por lo menos una docena de realizadores que la podrían haber dirigido igual, y eso, por supuesto, habla muy mal de la película. ■

Santiago García

#### ABISMOS DE PASION

**México, 1953, dirigida por Luis Buñuel, con Irasema Dilián, Jorge Mistral, Lilia Prado y Ernesto Alonso. (Yesterday)**

A esta altura no quedan dudas de que las películas mexicanas de Buñuel, después de los años del surrealismo y antes del prestigio recuperado a partir de *Viridiana*, comprenden el período más arriesgado y enriquecedor de su carrera. Muchos de los admiradores del sordo aragonés aún desconocen que Buñuel filmó una adaptación de *Cumbres borrascosas* con el propósito de respetar el espíritu de la novela de "Emilia Brontë", tal como señala un cartel al principio de la película. En más de una ocasión, *El Amante* destacó las virtudes cinematográficas de Buñuel durante su estadía en México, trabajando en una estructura de producción puramente industrial, con actores impuestos de antemano y ejes temáticos que debían responder a los códigos habituales de conformismo familiar y conservadurismo ético de las historias. Por esta y no por otra razón Buñuel fue un maestro; por esa serie de películas (cerca de veinte) que

realizó entre *Gran Casino* y *El ángel exterminador*. *Abismos de pasión* refleja el espíritu del texto de Brontë pero en su clave más melodramática y desmelenada. Los personajes parecen estar en éxtasis, como si pertenecieran a otro mundo, con los ojos desorbitados, especialmente Alejandro (personificado por el tronco de Jorge Mistral), entrando por las ventanas y rompiendo puertas por un amor imposible destinado a la muerte y al culto necrofílico. Buñuel bordea los códigos de los futuros culebrones televisivos en los diálogos y en las situaciones pero les agrega la desesperación romántica y los clásicos toques de estilo que impuso a sus films en México, que lo alejaban de la rutina de una producción sin demasiados riesgos que siempre pensaba en un público consumidor. De ahí que el talento de Buñuel se enfrentara a las reglas establecidas y que el desafío siempre fuera mayor, valiéndose de un surrealismo realista (aunque parezca contradictorio) apoyado en un humor sarcástico y mordaz. Ver al comienzo de la película al actor Ernesto Alonso anticipando su personaje de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, disfrutar de cómo Buñuel conjugaba los matices trágicos de la historia con una sutil ironía en los diálogos, comprender que lo que menos importa para cualquier película son las posibilidades de producción cuando se cuenta con un director de cine que desarrolla sin problemas sus obsesiones y sus temas, son algunas de las enseñanzas que transmiten las imágenes de *Abismos de pasión*. El final de *Cumbres borrascosas* según Buñuel demuestra que el director no andaba con vueltas. Un ataúd, un cadáver, un personaje enloquecido de amor, un beso mortuorio, una aparición fantasmal, un disparo en la noche y un cajón que se cierra por última vez. Nunca sabremos si ante este oscuro y desorbitado desenlace, uno de los más negros de todos los melodramas llevados al cine,

quien estaba atrás de las cámaras, pensando en el próximo martini seco, derramó alguna lágrima o terminó en el suelo matándose de la risa. Apostaría por la segunda posibilidad. ■

Gustavo J. Castagna

#### GERVAISE

**Francia, 1956, dirigida por René Clément, con María Schell, François Perier, Suzy Delair y Armand Mestral. (Yesterday)**

Ya desde el período mudo del cine, la obra novelística de Emile Zola, con su galería de personajes eternamente sufrientes, apareció como material de interés para que varios directores de distintos orígenes y talentos efectuaran adaptaciones de la misma. Si en el caso de los realizadores más personales (Renoir, Lang, en sus versiones de *La bestia humana* de la que, a propósito, HBO viene exhibiendo una nueva con el nombre de *Cruel Train*, ambientada en Londres en los años de la Segunda Guerra Mundial) la obra del novelista sirvió como vehículo para exponer su visión del mundo, en otros (Carné, Claude Berry) solo fue un pretexto para colocar un nombre prestigioso en los créditos de películas definitivamente mediocres. En este film René Clément se coloca a mitad de camino de las dos posiciones. Realizador denostado por los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* como exponente del peor cine de *qualité* francés, consiguió sin embargo —en particular en la década del 50—, apoyado en su solidez artesanal y su minuciosa capacidad de observación para los detalles, algunos títulos que hoy todavía se ven con agrado (*Juegos prohibidos*, *Monsieur Ripois*, *A pleno sol*). En este caso, con la colaboración en el guión de Aurenche y Bost (otras dos de las *bestias negras* cahieristas) Clément describe la progresiva degradación física y espiritual de una mujer a lo

largo de los años. Gervaise, tras ser abandonada por su primer marido, se vuelve a casar con un jornalero, que después de un accidente de trabajo se convierte en un alcohólico incurable. Por si fuera poco, cuando aquel retorna al barrio, se hace amigo de su actual compañero, quien le da alojamiento en su casa. Como se ve, había amplias posibilidades de caer en el folletín más sórdido y desafortunado. Pero la meticulosa puesta en escena del director, apoyada en una cámara de notable fluidez y una iluminación de tonos grises y opacos, la precisa caracterización de los personajes secundarios de esa barriada popular y la conmovedora interpretación de María Schell logran acercar a la película al melodrama naturalista de tinte social. Contraponiendo la fortaleza y personalidad de los personajes femeninos con hombres débiles e irresolutos, Clément ofrece una pintura amarga y desidealizada de la vida obrera parisina de fines de siglo pasado. Si bien esta película de René Clément no está a la altura de las adaptaciones mencionadas de Lang y Renoir, puede considerarse sin dificultades como una digna aproximación al universo gris y desencantado de Emile Zola. ■

Jorge García

#### MEDIDAS EXTREMAS

***Extreme Measures*, EE.UU., 1996, dirigida por Michael Apted, con Hugh Grant, Gene Hackman y Sarah Jessica Parker. (AVH)**

Hay dos buenos momentos en este thriller médico-paranoico. Uno está al comienzo, cuando la incertidumbre es total y el miedo asoma en estado puro. El otro ocurre hacia el final, cuando nuestros más horribles temores parecen cobrar vida a través del protagonista. Pero inexplicablemente la película se la pasa el resto del tiempo tratando de borrar de nuestra mente esas emociones y de

restablecer el orden. Tanta lucha por erradicar lo mejor que la película tiene la convierte en un confuso híbrido, plagado de reflexiones triviales sobre temas serios y reflexiones serias sobre temas triviales. Sin embargo, hay algo sospechoso en esta variante conservadora y cristiana de *Coma*. El esfuerzo por demostrar que todo está bajo control es tan grande que se vuelve nuevamente inquietante. Vista desde una óptica paranoica, *Medidas extremas* termina siendo más aterradora de lo que uno pensaba. ■

Santiago García

#### SIGLO XX

***Century*, Gran Bretaña, 1994, dirigida por Stephen Poliakoff, con Charles Dance, Clive Owen, Miranda Richardson y Robert Stephens. (Transeuropa)**

A pesar de la lapidaria descalificación que en su momento endilgara François Truffaut al cine inglés, apuntando a la incompatibilidad de ambos términos, es innegable que a lo largo de las últimas décadas distintos realizadores y corrientes se han encargado de desmentir tal aserto. Algún director lindante con el genio como Michael Powell y la aparición de movimientos cinematográficos como las comedias "Ealing" de fines de los 40 y comienzos de los 50, el Free Cinema de los 60, del que sería interesante la revisión de sus títulos más importantes, y el surgimiento de realizadores provenientes de la televisión de los 70 en adelante, dieron cuenta de la vitalidad de una cinematografía que por encima de la tradición teatral y de calidad predominante ha brindado obras significativas a lo largo de los años. (Un muy completo aporte al conocimiento del cine inglés de los años 40 y 50 es la programación mensual del canal Film & Arts.) Tras una carrera como

guionista y realizador de TV movies (uno de ellos, *Caught*, un relato muy interesante de tono fantástico y con ecos de *Una noche un tren*, de André Delvaux, se exhibió alguna vez en la televisión abierta), Stephen Poliakoff llegó al reconocimiento internacional con su segundo largometraje, *Cierra tus ojos*, un agudo film sobre una relación incestuosa encuadrada en el rígido marco social de las costumbres de su país, que es su único título estrenado en Buenos Aires. En *Siglo XX*, a través de un relato de época, Poliakoff continúa con su análisis de la moral puritana inglesa, en este caso en el marco de la sociedad victoriana. Ambientada en los últimos días del año 1899 —un momento histórico en el que todo el mundo aguarda con indisimulada expectativa el advenimiento del nuevo siglo—, un joven médico recién recibido hará sus primeros pasos en la profesión en una clínica dirigida con mano de hierro por un cínico y arrogante profesional. Allí entablará relación con una desprejuiciada asistente, lo que provocará enfrentamientos y conflictos con su jefe y su familia. Esta anécdota podría haber dado lugar a un típico y solemne film de qualité, pero la carga de ironía con que el realizador presenta los personajes y su entorno social y los filosos diálogos cargados de malicia desactivan tal posibilidad. Poliakoff observa a sus personajes con un distanciamiento casi entomológico, lo que en algunos momentos le otorga al film cierta frialdad. Por otra parte, una intención alegórica en ocasiones demasiado explícita en cuanto a relacionar de manera algo forzada el fin del siglo pasado con el actual, impide que la película se transforme en la gran obra que por momentos se atisba. Aun con las limitaciones apuntadas, hay que decir que Stephen Poliakoff sigue siendo un realizador a seguir y que dada la escasísima cantidad de producciones europeas que llegan a nuestro país, es una verdadera pena que este film

haya sido editado directamente en video. ■

Jorge García

#### ESTRELLA SOLITARIA

***Lone Star*, EE.UU., 1996, dirigida por John Sayles, con Kris Kristofferson, Matthew McConaughey y Chris Cooper. (LK-Tel)**

Hay una gran virtud que al mismo tiempo actúa como un gran defecto en el cine de John Sayles, sobre todo en *Estrella solitaria*, hasta ahora su mejor y más ambiciosa película. Es uno de los pocos directores al margen de Hollywood que elabora con detenimiento cada una de sus historias, partiendo de la solidez de los guiones y manejando los tiempos necesarios y justos para transmitir una extraña sensación que reiteradamente bordea la perfección. Sayles puede ser un impecable narrador de originales historias (*El secreto de Roan Inish*) y también un hábil artesano de argumentos cargados de lugares comunes (*Passion Fish*). Pero también es un director sin estilo, ya que todas sus películas —más allá de la economía en la producción y de su actitud independiente dentro de Hollywood— son distintas entre sí, por lo que resulta difícil encontrar un mundo propio y obsesiones temáticas que lo preocupen. Paradójicamente, eso hace más interesante a *Estrella solitaria* con respecto a sus otros films. Desde el comienzo de la película se descubren las ambiciones de Sayles: contar distintas historias donde se revuelve el pasado de varios personajes en un pueblo situado en la frontera de Estados Unidos con México. En este contexto que señala la ubicación del realizador en la periferia de la industria de Hollywood, *Estrella solitaria* elige el camino del misterio y del retorno a un pasado al que supuestamente no conviene volver. Sayles desmenuza las particularidades de un pueblo



## REPASO

### Cigarros (*Smoke*), dirigida por Wayne Wang. (Gativideo)

Firme candidata a convertirse en la mejor película del año (en realidad ya lo es para algunos de nosotros).

Comentario a favor en EA N° 63.

### Comodines, dirigida por Jorge Nisco. (AVH)

No solo se parece a *Comandos azules* sino también a *La gran aventura*, la primera película de los Superagentes.

Los efectos visuales son una tontería, la ideología es la de alguien que en 1997 cree que casi todos los policías de provincia y capital son los más buenos que hay. La televisión tiene la culpa del gran éxito y también, quizás, el espíritu reaccionario del país.

Comentario en contra en EA N° 64 y nota extra también en contra en EA N° 65.

### Jerry Maguire, amor y desafío (*Jerry Maguire*), dirigida por Cameron Crowe. (Gativideo)

La historia de un representante deportivo que se vuelve un tipo decente. Cruise no está tan mal y su pareja es adorable. La historia de amor funciona mucho mejor que la del deportista que maneja Jerry Maguire. Cuando la pareja

deja de estar en el centro, la película cae en un triunfalismo absurdo. *Show me the money!* puede convertirse en una de las frases del año, o quizá no. Crítica en EA N° 60.

### La furia, dirigida por Juan Bautista Stagnaro. (Gativideo)

El ¡Guardias! que grita Diego Torres podría convertirse en uno de los chistes del año. Además, nos hace acordar al Juan Moreira parodiado por Olmedo. Justicia Brandoni triunfa, el cine pierde como pocas veces.

Crítica demoledora en EA N° 64.

### Las brujas de Salem (*The Crucible*), dirigida por Nicholas Hytner. (Gativideo)

Las brujas no existen pero para robar con una película cualquier excusa es válida. Winona, te perdonamos, y a Daniel Day Lewis también. Al director Nicholas Hytner (*La locura del rey Jorge*), no. Aún creemos en el cine de autor.

Crítica en contra en EA N° 64.

### Todos dicen te quiero (*Everyone Says I Love You*), dirigida por Woody Allen. (Transeuropa)

Woody Allen ha decidido estabilizarse y volverse regular, claro que por encima de casi todo el cine que se hace. Se equilibró arriba de todo. Acá todos dicen te quiero pero lo hacen cantando. Si

tiene algún problema, vea esta película y todo se verá como en los viejos musicales de Hollywood, es decir, perfecto.

Crítica a favor en EA N° 64.

### Mi vida es mi vida (*Welcome to the Dollhouse*), dirigida por Todd Solondz. (Gativideo)

Cine independiente norteamericano con historia de chica anteojudá que carga con sus traumas y problemas. Solondz sabe que la adolescencia es una etapa horrible de la vida y en eso no se diferencia demasiado de otras películas. Pero la ironía y maldad de la anteojudá la distingue de quienes piensan que la adolescencia es hermosa. Igualmente, la comparación que se hizo con *Los cuatrocientos golpes* es totalmente exagerada.

Crítica en EA N° 65.

### El callejón de los milagros, dirigida por Jorge Fons. (AVH)

Ejemplo de melodrama, culebrón y telenovela, *El callejón de los milagros* parece una película "de las de antes"; está bien contada, tiene una estructura inteligente y hay pasiones, amores, llantos y risas. Otra película mexicana, junto con *Profundo carmesí* (se estrenaron estas dos), que figura entre lo mejor del año.

Comentario en EA N° 60 y entrevista exclusiva al director en EA N° 64. ■

## LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG
Abismos de pasión	L. Buñuel	Yesterday				10	10	
Aller simple	N. Burch y otros	Cine Ojo				8	7	
Canciones del corazón	A. Anders	AVH			5		4	5
Cigarros	A. Lee	Gativideo	9	10	10	10	9	10
Comodines	J. Nisco	AVH	1		1	1		1
El callejón de los milagros	J. Fons	AVH	8	7		8	7	6
El compadre Mendoza	F. De Fuentes	Yesterday				9	8	
El elemento del crimen	L. von Trier	Transeuropa	7				6	
El resplandor	M. Garris	AVH			8			
Historias clandestinas en La Habana	D. Muziak	AVH			2			2
Jerry Maguire	C. Crowe	Gativideo	7	6	5			7
La fuerza del cariño, la vida continúa	R. Harling	AVH						1
La furia	J. B. Stagnaro	Gativideo	1		1	1		
Las brujas de Salem	N. Hytner	Gativideo						3
Lola Montes	M. Ophuls	Yesterday				10	10	
Maleficio	T. Holland	AVH			6			
Mi vida es mi vida	T. Solondz	Gativideo	5	6		6	5	5
Muertos de miedo	P. Jackson	AVH			3	5		4
Nadie vive demasiado	J. Herzfeld	AVH	2			4		3
Pusher	N. W. Refn	Transeuropa	6		7	6	8	
¡Que vivan los crotos!	A. Poliak	Yesterday	6	6	7	6	6	7
Territorio comanche	G. Herrero	AVH	2			2		
The Kids in the Hall	K. Makin	AVH			8	8		9
Todos dicen te quiero	W. Allen	Transeuropa	9	10	9	8	5	7
Viaje a las estrellas: primer contacto	J. Frakes	AVH						6

por Jorge García

**Amarga victoria** (*Bitter Victory*), 1957, dirigida por Nicholas Ray, con Richard Burton y Curd Jürgens.

Siempre es bienvenida la ocasión de ver una película de Nicholas Ray y mucho más cuando, como en este caso, se trata de un film que hace lustros que no se exhibe. Ambientada en la Segunda Guerra Mundial, *Amarga victoria* es una dura mirada sobre las modificaciones que impone en las conductas humanas un conflicto bélico. Esperemos que se exhiba la versión inglesa, que tiene veinte minutos más que la americana.

**Cinemax, 16/9, 20.15 hs.; 19/9, 18.45 hs.; 24/9, 14 hs.; 27/9, 1.30 hs.; 29/9, 6.45 hs.**

**Georgina** (*Georgy Girl*), 1966, dirigida por Silvio Narizzano, con James Mason y Lynn Redgrave.

Dentro de la poco recordable carrera del canadiense Silvio Narizzano, este film realizado en Inglaterra es una auténtica perla. Comedia agrícolca con un elenco sin fisuras sobre la relación que se entabla entre una poco agraciada joven y su maduro pretendiente, es también un agudo retrato de la

sociedad británica de la época. Para no dejar pasar.  
**Cinemax, 9/9, 20 hs.; 13/9, 17 hs.; 17/9, 15.15 hs.; 26/9, 23.45 hs.**

**Límite de seguridad** (*Fail-Safe*), 1964, dirigida por Sidney Lumet, con Henry Fonda y Walther Matthau.

Un avión norteamericano burla por error las defensas soviéticas y coloca al mundo al borde de una catástrofe nuclear. El film de Lumet (muy superior a la gruesa caricatura de Kubrick en la contemporánea *Dr. Insólito*, que trata sobre un tema similar) tiene un opresivo clima y un creciente suspenso y es un muy buen exponente del subgénero política-ficción.  
**Cinemax, 8/9, 11.45 hs.; 30/9, 7.45 hs.**

**Otelo** (*Othello*), 1952, dirigida por Orson Welles, con Orson Welles y Micheal MacLiammoir.

Tal vez ninguna película de Orson Welles sea tan representativa de su genio como esta. Filmada en diversos países a lo largo de varios años, en las peores condiciones imaginables, tiene sin embargo una asombrosa unidad

estilística. Por otra parte, el director hace una muy personal lectura de la obra, centrando el eje dramático de la acción en el personaje de Yago (una memorable interpretación de Micheal MacLiammoir). Un *must* absoluto.

**Cinemax, 2/9, 20 hs.; 6/9, 14.15 hs.; 10/9, 18.30 hs.; 19/9, 24 hs.; 23/9, 17 hs.; 29/9, 1.30 hs.**

**Sensatez y sentimientos** (*Sense and Sensibility*), 1995, dirigida por Ang Lee, con Emma Thompson y Kate Winslet.

Conociendo las otras películas de Ang Lee, uno está tentado de atribuir los indiscutibles méritos de este film al excelente guión de Emma Thompson. Lo cierto es que esta obra (la mejor de la serie de adaptaciones de novelas de Jane Austen que han proliferado en los últimos tiempos), sin perder de vista la precisa caracterización de época y los personajes, tiene una ligereza de tono y una dosis de ironía que le otorgan un particular atractivo.  
**HBO, 14/9, 22 hs.; 17/9, 22 hs.; 23/9, 17.45 hs.; 27/9, 19.30 hs.**

**Una chica linda como yo** (*Une belle fille comme moi*), 1973,

dirigida por François Truffaut, con Bernadette Lafont y Claude Brasseur.

Esperemos que en esta ocasión Cinemax cumpla con la exhibición hasta ahora no concretada de esta película, una de las más atípicas dentro de la obra de François Truffaut. Comedia negra sobre una asesina que relata sus crímenes a un estudiante de criminología, el film parece más cercano en tono y temática al universo de Claude Chabrol que al de Truffaut. Una auténtica curiosidad.

**Cinemax, 28/9, 6 hs.**

**Quiero decirte que te amo** (*French Kiss*), 1995, dirigida por Lawrence Kasdan, con Meg Ryan y Kevin Kline.

Debo decir que ignoro las razones por las cuales para algunos amigos cuya opinión me parece muy respetable este film de Lawrence Kasdan es una obra maestra. Fallido intento —como casi todos los actuales— de revitalizar la comedia romántica, es un relato monocorde y reiterativo que nunca logra encontrar el tono que el género requiere. Además, hay que decir que tanto Meg Ryan como Kevin Kline están (¿o son?) absolutamente insoportables.  
**HBO, 2/9, 5.45 hs.**

**Hamlet**, 1948, dirigida por Laurence Olivier, con Laurence Olivier y Jean Simmons.

Para la crítica tradicional este film es la adaptación cinematográfica de Shakespeare. Sin embargo, Olivier muestra su habitual ineptitud como director de cine y la película queda como un exponente paradigmático de teatro filmado, al que por si fuera poco se le agrega una abundante dosis de psicoanálisis de cuarta.  
**VCC 5, 28/9, 16 hs.**

**Me casé con un monstruo del espacio sideral** (*I Married a Monster from Outer Space*), 1958, dirigida por Gene Fowler Jr., con Tom Tryon y Gloria Talbott.

Es sabido que las películas de ciencia ficción norteamericanas de

## MAS ALLA DE LA DUDA

Ya en alguna oportunidad me he referido a las características de la obra de Jacques Tourneur (*El Amante* N° 31), por lo que a dicha nota y a las de Russo en *El Amante* N° 6 y N° 30 remito. Pero el hecho de que el canal 5 de Cablevisión exhiba en septiembre cinco películas del director en orden cronológico es una excelente oportunidad para recomendar fervorosamente su visión.

Los films a proyectarse los martes a las 23.45 con repetición en la madrugada de los miércoles a las 5.20 son los siguientes. El 2 se verá *La mujer pantera*, 1942, la primera de sus tres producciones con Val Lewton y una de sus obras maestras absolutas. Una película fascinante donde, como

en casi toda la obra del realizador, la duda es la única certeza. El 9 irá *Berlín Express*, 1948, un relato ambientado en la Segunda Guerra Mundial, en el que se intenta el rescate de un funcionario secuestrado por un nazi y en el que no faltan los toques oníricos característicos del director. El 16 veremos *El halcón y la flecha*, 1950, un film modélico en el género de aventuras, con guión del luego *black listed* Waldo Salt y Burt Lancaster más atlético y acrobático que nunca, liderando una rebelión en Italia en la Edad Media. Uno de los géneros que Jacques Tourneur abordó de una manera más personal fue el western. El martes 23 se verá *Wichita*, 1955, su curiosa y poco vista aproximación al personaje de Wyatt Earp, una de las leyendas del Oeste.

Finalmente el 30 irá *Cita con el demonio*, 1957, otro de sus films mayores en el fantástico y bastante menos transitado que otros del realizador del mismo género, que es una auténtica película de culto. Además es probable que vaya la versión británica que tiene varios minutos más. Como yapa el miércoles 10 a las 5 en TNT podremos ver *Retorno al pasado*, 1947, tal vez la mejor película de Tourneur. Film casi inasible, de gran complejidad, es para mí una de las obras mayores de la historia del cine. La obra de Jacques Tourneur está esperando un reconocimiento que exceda al de la cinefilia y algunos sectores críticos. Este ciclo es una buena oportunidad para ello. ■

Jorge García

los 50 son uno de los aportes sustanciales al cine de ese género. Este bizarro relato influido por *Invasion of the Body Snatchers* (el clásico de Don Siegel), sobre una mujer que contrae matrimonio con un alienígena que ha duplicado a su novio, es una buena muestra de lo antedicho. Una pequeña joyita.

**USA-Network, 20/9, 20 y 1 hs.**

**Madadayo**, 1993, dirigida por Akira Kurosawa, con Tatsuo Matsumura y Kyoko Kagawa.

No hay dudas de que uno de los últimos grandes directores vivos del cine mundial es Akira Kurosawa. *Madadayo*, su última película y su probable testamento cinematográfico, es una obra a contrapelo de gustos y modas actuales, que elude las convenciones narrativas y los picos dramáticos (hay una secuencia de veinte minutos dedicada a la búsqueda de un gato). En mi opinión, la mejor película estrenada el año pasado en nuestro país.

**VCC 20, 21/9, 22 hs.; 30/9, 22 hs.**

**Un tranvía llamado deseo** (*A Streetcar Named Desire*), 1951, dirigida por Elia Kazan, con Vivien Leigh y Marlon Brando.

El universo obsesivo y neurótico de Tennessee Williams probablemente haya concretado su máxima expresión en esta obra. La meticulosa adaptación de Elia Kazan está siempre al borde de la teatralidad, pero la capacidad del director para graduar los tiempos dramáticos y la formidable composición actoral (la Blanche DuBois de Vivien Leigh es inolvidable) llevan el proyecto a buen puerto.

**VCC 5, 30/9, 24 hs.**

**La estación de nuestro amor** (*La stazione di nostro amore*), 1966, dirigida por Florestano Vancini, con Enrico Maria Salerno y Anouk Aimée.

Florestano Vancini alcanzó cierta repercusión dentro del cine italiano en los años 60. Esta película de gran éxito cuando se estrenó en nuestro país es una melancólica mirada sobre la crisis ideológica y personal de un burgués de izquierda. Un film en alguna medida profético que vale la pena revisar hoy.

**CV 5, 6/9, 22 hs.; 7/9, 3.20 hs.**

**La carnada** (*L'appat*), 1995, dirigida por Bertrand Tavernier,

## WOODY WOODY

En más de una oportunidad he señalado mis divergencias con quienes consideran a Woody Allen un maestro del cine. Y también dije que junto a un puñado de obras (que no exceden la media docena) de gran calidad, algunas incluso rozando la maestría, hay una buena cantidad de títulos que oscilan entre la mediocridad, la pedantería, el plagio desembozado y la total ausencia de interés. Contra la opinión de muchos, no creo que estos rasgos sean solo atribuibles a sus primeras películas, ya que considero que con posterioridad a *Crímenes y pecados*, 1989, Woody Allen no realizó ningún film verdaderamente significativo (son siete películas, sin contar un TV movie). Para decirlo en otras palabras, creo que *Poderosa Afrodita*, 1995, tiene problemas cinematográficos bastante similares a *El dormilón*, 1973, y que su última película, *Todos dicen te quiero*, 1996, saludada por muchos como una obra maestra, es un fallido intento de homenajear a las comedias musicales, que carece por completo del espíritu que requiere ese género. Por otra parte, Woody no solo se ha vuelto mucho más conservador y reaccionario en los últimos tiempos, sino que un elemento fundamental de sus películas, la ingeniosidad de los diálogos,

se ha mellado considerablemente. Este pequeño introito viene a cuento del ciclo que I-SAT dedicará a Woody los domingos de septiembre a las 22.45 con cuatro películas que, creo, avalan mi afirmación anterior. Los films a exhibirse serán: el domingo 7 *Bananas*, 1971 (cuatro estrellas para el amigo Leonard Maltin), un intento de satirizar las revoluciones latinoamericanas, de trazo grueso y poco sutil, carente de ritmo y escasamente divertida. El 14 veremos *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo*, 1972, un film en episodios con un atractivo fragmento final en el que Woody es un espermatozoide que pasea por el cuerpo humano pero con otros pasajes en los que predominan la chabacanería y el mal gusto. El 21 irá *Sombras y niebla*, 1992, una suerte de homenaje al cine expresionista alemán, con algún momento visual atractivo pero en el que en general campean la pesadez y la pedantería. Por último, el 28 se exhibirá *Recuerdos*, 1980, en el que Woody intenta rendir homenaje a uno de sus ídolos, Federico Fellini, copiando la estructura y situaciones de *Ocho y medio*, y que es definitivamente una de sus peores películas. Por su parte, Cinecanal también ofrecerá cuatro películas de Woody según el siguiente

detalle: el miércoles 3 a las 13.25 hs., con repetición el 12 a la 4 hs. y el 30 a las 7.35 hs., irá *Interiores*, 1978, otro homenaje del director, en este caso a Bergman. Un film solemne y retórico, que solo alcanza alguna vitalidad en los últimos minutos, cuando aparece Maureen Stapleton. El viernes 5 a las 12.35 hs. y el 29 a las 6.05 hs. veremos *El dormilón*, 1973, que tiene una idea argumental muy original pero serias dificultades narrativas y de ritmo que la perjudican ostensiblemente. El sábado 13 a las 6.10 hs. y el 25 a las 8 hs. se exhibirá *Amor y muerte: la última noche de Boris Gruschenko*, 1975, una sátira a las grandes obras de la literatura rusa, que alcanza sus mejores logros en algunos gags verbales ingeniosos. Finalmente, el martes 16 a las 7.40 hs. y el 26 a las 6.20 hs. se verá *Dos extraños amantes*, 1977, un film de tintes autobiográficos que es su primera película lograda y una de las más redondas y personales de su obra. Es posible que Woody Allen siga recibiendo elogios desmedidos (que lo colocan poco más o menos que más allá de la crítica). Estos dos ciclos de I-SAT y Cinecanal pueden ser útiles para aproximarse a su obra con una mirada más desprejuiciada y objetiva. ■

**Jorge García**

con Marie Gillian y Olivier Sitruk.

Cuando Bertrand Tavernier estuvo hace poco en nuestro país, defendió a capa y espada esta película. Lamento disentir con él pero el film me parece una visión reaccionaria, esquemática y moralizante de la juventud actual y definitivamente lo peor de la obra de un director que no apreció demasiado.

**I-SAT, 21/9, 0.30 hs.; 24/9, 0.30 hs.**

**La vida y la muerte del coronel Blimp** (*The Life and Death of Colonel Blimp*), 1943, dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger, con Roger Livesey y Deborah Kerr.

Las películas realizadas en Inglaterra en la década del 40 por

Powell y Pressburger son un aporte fundamental a la cinematografía de esos años. Este mítico film (una obra maestra según quienes lo vieron) hace décadas que no se exhibe, por lo que su proyección es un auténtico acontecimiento. Un *must* para todo cinéfilo que se precie.

**Film & Arts, 10/9, 21.30 hs.; 21/9, 5.30 y 13.30 hs.; 17/9, 23.30 hs.; 18/9, 9 y 17 hs.; 26/9, 9 y 17 hs.**

**El tambor** (*Die Blechtrommel*), 1979, dirigida por Volker Schlöndorff, con Angela Winkler y David Bennent.

La carrera del alemán Volker Schlöndorff está signada por una manifiesta irregularidad, pero esta adaptación de la aparentemente infilmable novela de Günther Grass es una de sus

mejores películas. Demoledora parábola sobre la Alemania de este siglo, mostrada a través de la mirada de un niño que se resiste a crecer, cuenta con la inquietante y perturbadora presencia del pequeño David Bennent en el rol protagónico.

**CV 5, 13/9, 22 hs.; 14/9, 2.30 hs.**

**Z**, 1969, dirigida por Costa-Gavras, con Yves Montand e Irene Papas.

Dentro del subgénero thriller político, las películas de Costa-Gavras son un clásico. Este film basado en un caso real, el asesinato de un político griego, tiene la habitual mezcla de película de denuncia con relato de suspenso que caracteriza al director. Hoy es posible que sobreviva mucho mejor el segundo de los aspectos

## UN CINE FISICO

Cuando se menciona el nombre de Don Siegel, no es difícil que se lo catalogue, salvo por un par de películas, como un "honesto artesano". Como también he hablado de él en esta revista (ver *El Amante* Nº 30), me limitaré a la recomendación de varios de sus films que se van a exhibir durante septiembre en el cable y que muestran a un realizador que excede ampliamente aquella calificación.

Las películas a proyectarse serán las siguientes: el 2/9 a las 18.10 por CV 30, con repetición el 12 a las 14.45 y el 23 a las 13.25, *Fuga de Alcatraz*, 1979, un excelente film carcelario, que además es un estudio sobre las distintas posibilidades de escapar de una prisión. El 3/9 a las 16 y el 4/9 a las 10 se podrá ver *Los buitres tienen hambre*, 1970, como la anterior, protagonizada por Clint Eastwood, el actor preferido del

director y sobre quien Siegel ejerció gran influencia. A partir de una historia original de Budd Boetticher, Clint personifica a un fugitivo que huye junto a una monja por el desierto mexicano. Muy buen relato de acción. El 4/9 a las 16.30, con repetición el 5/9 a las 9.30, se exhibirá *El ocaso de un pistolero*, 1976, elegiaco western con John Wayne en su última actuación, interpretando a un cowboy que está muriendo de cáncer. Gran trabajo póstumo de Duke.

El 5/9 irá *El hombre que burló a la mafia*, 1973, uno de los films menos conocidos de Siegel, con Walther Matthau personificando a un ladrón solitario que consigue eludir a todos sus perseguidores. El canal HBO, en varias emisiones (consultar la revista), exhibirá *Harry el sucio*, 1971, la primera y mejor película de la serie del detective Callahan (otra vez Clint Eastwood), que es un

notable relato policial. El 17/9 a las 7 hs. en TNT veremos *El gran robo* 1949, un trabajo de su primera época, con Robert Mitchum, que ya muestra los rasgos esenciales de su obra. Por último, el 20/9 a las 20.15, con repetición el 21/9 a las 14.45, se exhibirá *Los engañados*, 1971, un relato ambientado en la Guerra de Secesión, en el que Eastwood es un soldado norteno herido que se refugia en una escuela de mujeres del Sur; un film de un humor cínico y amargo que recuerda a los relatos de Ambrose Bierce y que es tal vez la obra maestra del director. Esta serie de películas, ninguna de las cuales en mi opinión está por debajo de la categoría de muy buena, es una excelente aproximación a la obra de uno de los grandes narradores del cine norteamericano. A disfrutarlas, que realmente valen la pena. ■

Jorge García

condenado a ser linchado, quien escapa y se oculta con la hija del sheriff del lugar. Una película sin demasiadas pretensiones pero atractiva.

Canal 365, 14/9, 15 hs.

**Los viajeros** (*Along the Great Divide*), 1951, dirigida por Raoul Walsh, con Kirk Douglas y Virginia Mayo.

Cada vez hay menos dudas de que Raoul Walsh es uno de los grandes directores de cine en general y del western en particular. Este film, uno de los menos vistos de su obra, tiene sin embargo una formidable utilización de los escenarios naturales y un tono pausado y contenido bastante infrecuente en su filmografía. Como todo Walsh, para ver sin reservas.

I-SAT, 20/9, 14 hs.; 21/9, 10.30 hs.

**Diario de un vicio** (*Diario di un vizio*), 1993, dirigida por Marco Ferreri, con Jerry Calé y Sabrina Ferilli.

Son varias las películas del recientemente desaparecido Marco Ferreri —sobre todo de su última etapa— que son desconocidas en nuestro país. No habrá que perderse entonces este film que según las referencias es una de las habituales miradas revulsivas del realizador sobre aspectos de la sociedad contemporánea, en este caso centrada en la sexualidad. CV 5, 20/9, 22 hs.; 21/9, 3.10 hs. ■

señalados. Será cuestión de confirmarlo.  
CV 5, 22/9, 22 hs.; 23/9, 3.10 hs.

**Caravana al Oeste** (*Wagonmaster*), 1950, dirigida por John Ford, con Ben Johnson y Joanne Dru.

John Ford goza de un justo reconocimiento por muchas de sus películas pero hay en su

filmografía una serie de títulos sin demasiado prestigio que por lo menos son tan valiosos como aquellos. Es el caso de este film que narra prácticamente sin picos dramáticos el periplo cotidiano de un grupo de mormones que viaja a través del Oeste. Un film de una sorprendente modernidad, con varios de los actores secundarios predilectos de Ford cubriendo los protagónicos.

I-SAT, 13/9, 14 hs.; 21/9, 10.30 hs.

**El solitario** (*A Man Alone*), 1955, dirigida por Ray Milland, con Ray Milland y Mary Murphy.

Como muchos otros actores del cine norteamericano, Ray Milland dirigió algunas películas. Este pequeño western, su primer film, narra las peripecias de un

Traducción del inglés  
Gabriela Ventureira © 815-1415

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

REVISTA

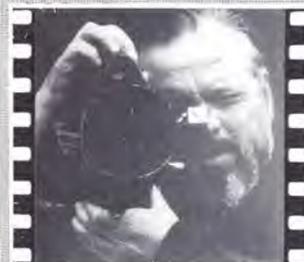
## TIEMPO DE DANZA

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 SEPTIEMBRE

<b>Lunes</b> <b>1</b>	<i>El mago de Oz</i> (V. Fleming) VCC 5, 21 hs. <i>El engaño de Panamá</i> (B. Trent) CV 5, 0.15 hs.	<b>Martes</b> <b>16</b>	<i>Primera plana</i> (B. Wilder) USA-Network, 10 hs. <i>Los inadaptados</i> (J. Huston) VCC 5, 24 hs.
<b>Martes</b> <b>2</b>	<i>El marino que cayó en la gracia del mar</i> (L. J. Carlino) Film & Arts, 21.30 hs. <i>Cosecha de ira</i> (R. Pierce) I-SAT, 0.30 hs.	<b>Miércoles</b> <b>17</b>	<i>Las tres noches de Eva</i> (P. Sturges) USA-Network, 16 hs. <i>La edad de la inocencia</i> (M. Scorsese) Canal 365, 22 hs.
<b>Miércoles</b> <b>3</b>	<i>Destinos cruzados</i> (G. Cukor) TNT, 9 hs. <i>Los hombres duros no bailan</i> (N. Mailer) VCC 20, 22 hs.	<b>Jueves</b> <b>18</b>	<i>Locura de verano</i> (D. Lean) Film & Arts, 21.30 hs. <i>Laura</i> (O. Preminger) VCC 5, 22 hs.
<b>Jueves</b> <b>4</b>	<i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Anatomía de un asesinato</i> (O. Preminger) VCC 5, 22 hs.	<b>Viernes</b> <b>19</b>	<i>La seducción de Joe Tynan</i> (J. Schatzberg) USA-Network, 16 hs. <i>Boogie</i> (P. Yates) Space, 16.30 hs.
<b>Viernes</b> <b>5</b>	<i>Alas de águila</i> (J. Ford) TNT, 9 hs. <i>Gilda</i> (C. Vidor) Cinemax, 11.15 hs.	<b>Sábado</b> <b>20</b>	<i>Fahrenheit 451</i> (F. Truffaut) USA-Network, 12 hs. <i>Tarde de perros</i> (S. Lumet) CV 5, 23.10 hs.
<b>Sábado</b> <b>6</b>	<i>El camino del arco iris</i> (F. Coppola) CV 5, 11 y 15.30 hs. <i>El mejor de los recuerdos</i> (T. Davies) VCC 5, 0.30 hs.	<b>Domingo</b> <b>21</b>	<i>Principal sospechoso I</i> (C. Menaul) Space, 22 hs. <i>Eijanaka</i> (S. Imamura) VCC 5, 24 hs.
<b>Domingo</b> <b>7</b>	<i>Réquiem por un luchador</i> (R. Nelson) Cinemax, 11.45 hs. <i>Vitaminas para el amor</i> (H. Hawks) Canal 365, 18.30 hs.	<b>Lunes</b> <b>22</b>	<i>Dinero del cielo</i> (H. Ross) TNT, 12 hs. <i>Dios sabe cuánto amé</i> (V. Minnelli) CV 5, 12.40 y 18.30 hs.
<b>Lunes</b> <b>8</b>	<i>Por la patria</i> (J. Losey) VCC 5, 17.30 hs. <i>La batalla de Argelia</i> (G. Pontecorvo) CV 5, 22 hs.	<b>Martes</b> <b>23</b>	<i>Angelo, mi amor</i> (R. Duvall) VCC 20, 12.45 y 19.15 hs. <i>Hombres simples</i> (H. Hartley) CV 30, 23.40 hs.
<b>Martes</b> <b>9</b>	<i>Los bostonianos</i> (J. Ivory) Film & Arts, 9.30 y 17.30 hs. <i>La mala semilla</i> (M. LeRoy) VCC 5, 24 hs.	<b>Miércoles</b> <b>24</b>	<i>Espera en la oscuridad</i> (T. Young) HBO, 13 y 15 hs. <i>Belle de Jour</i> (L. Buñuel) Film & Arts, 21.30 hs.
<b>Miércoles</b> <b>10</b>	<i>La última seducción</i> (J. Dahl) Space, 22 hs. <i>Barton Fink</i> (J. Coen) I-SAT, 22 hs.	<b>Jueves</b> <b>25</b>	<i>Tan lejos, tan cerca</i> (W. Wenders) HBO, 12 y 15 hs. <i>Mi estación preferida</i> (A. Téchiné) VCC 20, 22 hs.
<b>Jueves</b> <b>11</b>	<i>Maridos</i> (J. Cassavetes) Cinemax, 11 y 15 hs. <i>Una mujer sin fronteras</i> (M. Greenwald) VCC 20, 22 hs.	<b>Viernes</b> <b>26</b>	<i>El tesoro de Sierra Madre</i> (J. Huston) CV 30, 12 y 15 hs. <i>Narciso Negro</i> (M. Powell y E. Pressburger) Film & Arts, 23.30 hs.
<b>Viernes</b> <b>12</b>	<i>La burla del diablo</i> (J. Huston) Cinemax, 15 hs. <i>American Graffiti</i> (G. Lucas) USA-Network, 24 hs.	<b>Sábado</b> <b>27</b>	<i>Jugadas inocentes</i> (S. Zaillian) CV 30, 20 hs. <i>David y Lisa</i> (F. Perry) Film & Arts, 22 hs.
<b>Sábado</b> <b>13</b>	<i>Tres vidas errantes</i> (F. Zinnemann) Warner, 14 hs. <i>Escape en tren</i> (A. Konchalovski) CV 5, 19 hs.	<b>Domingo</b> <b>28</b>	<i>Rebeca</i> (A. Hitchcock) VCC 5, 13.30 hs. <i>Johnny Guitar</i> (N. Ray) Canal 365, 15 hs.
<b>Domingo</b> <b>14</b>	<i>Ruta suicida</i> (C. Eastwood) Space, 14.45 hs. <i>THX 1138</i> (G. Lucas) Warner, 20 hs.	<b>Lunes</b> <b>29</b>	<i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (W. Allen) VCC 20, 20.15 hs. <i>Cadáveres notables</i> (F. Rosi) CV 5, 22 hs.
<b>Lunes</b> <b>15</b>	<i>Furia</i> (F. Lang) VCC 5, 18 hs. <i>El embajador del miedo</i> (J. Frankenheimer) CV 5, 18.45 hs.	<b>Martes</b> <b>30</b>	<i>Mi primo americano</i> (S. Wilson) CV 30, 16.55 hs. <i>Esto es vida</i> (B. Edwards) Space, 20.15 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en la página 60.

## MENU DE CINE EN TV

## AGENDA

El lunes 1º de septiembre a las 20 hs. en el Teatro Roma de Avellaneda se presenta el corto *Entre la sombra y el alma* de Agustín Barroso, realizado en coproducción con la Universidad del Cine.

El corto se basa en un episodio de la vida de China Zorrilla y cuenta la historia de una estudiante de literatura que se enamora de su profesor pero su amor no es correspondido. *Entre la sombra y el alma* contó con las actuaciones de Soledad Silveyra (como China Zorrilla de joven), Arturo Bonín (como el profesor), Andrea Tenuta y una participación especial de la misma China Zorrilla. La música estuvo a cargo de la Banda Sinfónica de Ciegos, única en el mundo, dirigida por el señor Edgardo Manfredi. El estreno se realizará a puertas abiertas y será difundido en toda la Municipalidad de Avellaneda.

### TEA Imagen

Continúa abierta la inscripción para los cursos intensivos a desarrollarse en el ciclo "Sábados de taller" que comenzarán a dictarse el sábado 6 de septiembre de 10 a 13 hs. y que tienen una duración de tres meses.

**Informes e inscripción: Uriburu 353, 1º piso, de lunes a viernes de 14 a 21 hs.**

**El prisionero y ciclo de Peter Greenaway en el British Arts Centre, Suipacha 1333 (tel.: 393-6941), Capital.**

Con el auspicio de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa y el British Council continúan exhibiéndose algunos episodios de la serie *El prisionero* (1968), concebida, producida y protagonizada por Patrick McGoohan, también realizador de cinco capítulos. Las funciones se realizan de martes a viernes a las 18 hs. y los sábados a las 18.30 hs. Además, continúa el ciclo sobre el realizador Peter Greenaway. 2/9: *Conspiración de mujeres* (17 hs.), *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (19 hs.) y *La tempestad* (21 hs.). 9/9: *The Baby of Macon* (17, 19 y 21 hs.) (versión original en inglés con subtítulos en portugués).

### Sala Lugones

**Encuentro con el cine de la India**  
29/8: *Un río llamado Titash* (1973) de Ritwik Ghatak. 30 y 31/8: *Un enemigo del pueblo* (1989) de Satyajit Ray. 1/9: *Una leyenda popular* (1980) de

Kethan Metha. 2 y 3/9: *Súbitamente, un día* (1988) de Mrinal Sen. 4/9: *Tormenta de arena* (1988) de Nabendu Ghosh.

### Joven cine francés

Siete preestrenos pertenecientes a la nueva generación del cine francés. Con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Del viernes 5 al viernes 12. **Retrospectiva Werner Herzog** Revisión exhaustiva (20 films) de la obra de este visionario del cine alemán, que viajará especialmente a Buenos Aires para presentar el ciclo. Con el auspicio y la colaboración del Instituto Goethe. Del sábado 13 al miércoles 1º de octubre.

**Cineteca Vida. Foro Gandhi, Corrientes 1551, tel.: 374-7501.**

**Viernes y domingos a las 20.30 hs. Abonos por \$ 10 para cinco funciones.**

### Ciclo Rainer Werner Fassbinder

5/9: *El porqué de la locura del Sr. R.* 7/9: *El frutero de las cuatro estaciones.* 12/9: *Desesperación.* 14/9: *La ley del más fuerte.*

### Ciclo Alejandro Agresti

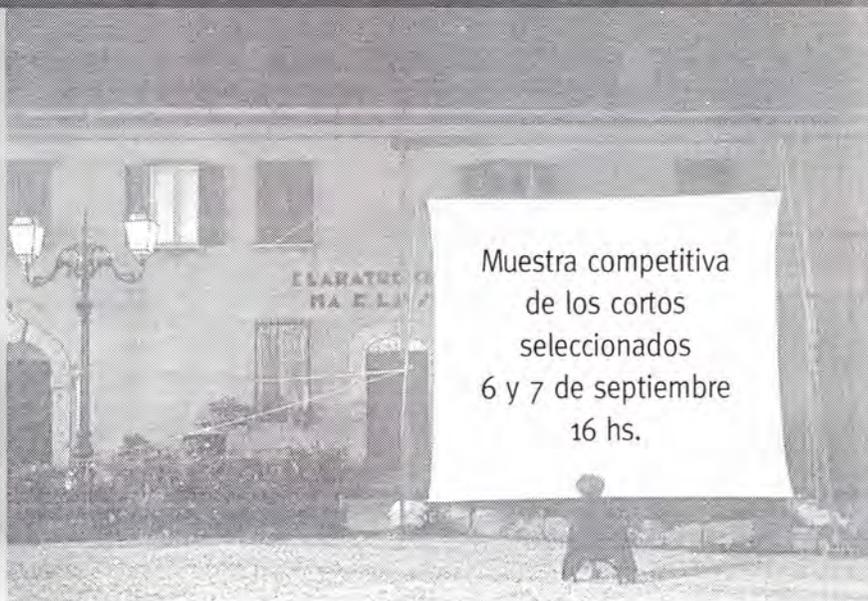
19/9 y 21/9: *El hombre que ganó la razón.* 26/9 y 28/9: *El amor es una mujer gorda.*

## TIEMPOS CORTOS

2DO. FESTIVAL NACIONAL DE CORTOMETRAJES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

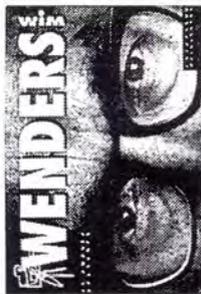
Jornadas  
de extensión cultural,  
semana  
del 1 al 5  
de septiembre.

Facultad de Filosofía  
y Letras  
Puán 480



# ey!

Nueva  
oferta de  
suscripción:



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



**LIBROS A ELECCION:**

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

**VIDEOS A ELECCION:**

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

**Talón de Suscripción\***

Nombre y Apellido

Dirección

Ciudad

Código Postal

País

Teléfono

Exterior: Mercosur u\$s 130, Resto de América u\$s 150,  
Europa y Resto del Mundo u\$s 160

Quiero recibir con la  
suscripción el regalo N°:

(Indicá el número de código del regalo)

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

**ELEGI EL PLAN DE SUSCRIPCION**

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

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

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

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

## Navegá como quieras.

Creá tus propias olas. Usá la nave preferida para Internet.  
Con Macintosh podés surfear por el mundo.  
Rompé las barreras del ciberespacio.  
Colocate al frente con la mejor tecnología.  
Deslumbrá al resto con la innovación.  
Conquistá el mundo con más facilidad.  
Apoderate del conocimiento. Comunicate con quien quieras.  
Hacé que tu opinión se oiga. Con Internet, llegá a donde quieras.

Con Macintosh, tenés el poder. Sos invencible.  
Se vos. Navegá como quieras. Usá la mejor.

Dejá tu marca.

 **Apple Macintosh.**

 **Datamac Argentina**

Unico Representante Apple Computer en Argentina

**0-800-44MAC**  
4 4 6 2 2

**314-1212**