

Año 6 N° 67 Septiembre de 1997 \$ 7.50.-  
Uruguay \$ 40.-

# EL AMANTE

# C I N E

*Scream*  
Wes Craven

*Contracara / John Woo*  
*Contacto*  
*El placer de estar contigo*  
*Los ladrones*

*Fidel Castro en el cine*  
*Festival de Gramado*  
*Werner Herzog: obra y entrevista*  
*Tomás Abraham: la polémica de los intelectuales*



**Bullitt**

*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: [ba Herald@newage.com.ar](mailto:ba Herald@newage.com.ar)

Website: [www.BuenosAiresHerald.com](http://www.BuenosAiresHerald.com)

**SUMARIO**

**El mes** ..... 2

**Los estrenos**

*Scream* ..... 6

Sobre Wes Craven ..... 8

*Contracara* ..... 10

Sobre John Woo ..... 14

*El placer de estar contigo* ..... 18

*Los ladrones* ..... 20

*Contacto* ..... 22

*24 horas* ..... 25

*Un papá de sobra, El ídolo, Ella es!* ..... 26

*La colonia, Anaconda, Un canto de esperanza* ..... 27

*El fuego y la sombra,*  
*Viaje a las estrellas: primer contacto, Pequeños milagros* ..... 28

Ciclo de preestrenos franceses ..... 29

Tomás Abraham ..... 30

Tiempos Cortos ..... 33

**Especial Herzog**

Perfil ..... 35

Entrevista ..... 38

Fidel en Hollywood ..... 44

Festival de Gramado ..... 46

Entrevista a Germán García ..... 54

Libros ..... 56

Video ..... 57

Cine en TV ..... 60

Agenda ..... 64

**Directores:**

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

**Consejo de redacción:**

los arriba citados y Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número:**

Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo  
A. Russo, David Oubiña, Jorge La Ferla, Jorge  
García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck,  
Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Alvaro  
Sanjurjo Toucon, Máximo Eseverri y Tino y  
Norma Postel.

**Secretaria:** Haydée Thompson

**Colabora:** Nené Díaz Colodrero

**Vianda:** Marta González

**Corresponsal extranjero en Palermo:**

Gustavo Castagna

**Cadete primaveral:** Gustavo Requena Johnson

**Torta de primavera:** Norma Postel

**Corrige:** Gabriela Ventureira

**Meritorio de corrección:** Jorge García

**Diagramación y composición:** Rosarito Salinas

**Tipea:** Wolfgang Goethe

**Diseño:** Fernando Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana. Lavardén 163

**Fotomecánica:** *Proyección.*

Rivadavia 2134 5° G. 951-0696.

**Distribución:** *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.

Moreno 794 9° piso. Capital

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

## SALE SUBIELA

*Pequeños milagros* no fue solo la peor película de Eliseo Subiela, sino un estrepitoso fracaso comercial. Finalmente, el público parece haberse hartado de un director que comenzó exhibiendo cierta audacia y originalidad y terminó acentuando hasta lo irresponsable los peores defectos de su cine: el efecto publicitario, la pereza narrativa, el paternalismo seudorreligioso, la mistificación del arte, el machismo y una visión reaccionaria y beata del mundo. Pero lo más curioso de esta debacle anunciada es que *Pequeños milagros* resultó de la asociación de Subiela, que no ha dejado de proclamarse poeta y autor cinematográfico, con el productor Omar Romay, cuya incursión en el cine viene acompañada por un rechazo militante de la importancia que se les atribuye a los directores. "Hay que terminar con eso de *un film de...*", declara Romay, "¿el film de quién? El film es del tipo que lo produce. ¿Desde cuándo es del tipo que lo dirige? ¡Cobra su sueldo! ¿Dirigió su película? Pase por caja, que cobre y ¡se vaya a su casa!" Parece que al armar esta sociedad, alguien tomó la decisión equivocada, pero no es tan así. Desde *Hombre mirando al Sudeste* (1987), Subiela fue acompañando la paulatina deriva del ciudadano bienpensante hacia el olvido de la solidaridad, la búsqueda del éxito y la aceptación de la ideología neoconservadora. No es extraño que haya terminado al lado de Romay, trasnochado enemigo del arte y apologista del mercado. El problema tal vez sea que *Pequeños milagros* aparece en un momento en que la desembozada mezcla de caridad, virginidad y neoliberalismo que proponen Romay y Subiela se ha transformado en una receta indigerible. ■

Quintín

## EL CINE FRANCÉS QUE NOS LLEGA

Quien aún crea que los estrenos semanales representan una buena parte del cine que se hace en el mundo está totalmente equivocado. Vemos las películas que se exhiben en cualquier parte —con mínimas excepciones— según los criterios industriales de las *majors*. Pero tampoco es cuestión de caer en facilismos reiterados y echarles la culpa solamente a las grandes películas de Hollywood. En los últimos años se ha profundizado la ausencia de las cinematografías europeas, especialmente de films franceses e italianos, teniendo en cuenta que, en el caso de Francia, se producen más de 60 películas por año.

Los estrenos casi consecutivos de *El placer de estar contigo* y *Los ladrones* no deberían poner contento a nadie. Claude Sautet y André Téchiné pertenecen a la categoría del "buen gusto" con propuestas temáticas que bordean el psicologismo y el academicismo. No es casual que ambas películas estrenadas tengan el mismo productor (Alain Sarde) y un grupo de intérpretes reconocidos por el espectador (Michel Serrault, Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Daniel Auteuil). Hasta hace diez años, Claude Lelouch era el realizador exitoso del cine francés en Argentina. Hoy los que tienen un

# EL MES

público cautivo son Sautet, Téchiné y alguna que otra película interpretada por Depardieu. Pero la culpa no es de Sautet ni de Téchiné (más allá de la opinión que se pueda tener de los films). El negocio cinematográfico en Argentina está atravesando su etapa más cómoda y temerosa, arriesgando poco y nada, buscando la seguridad de los nombres y las informaciones y los números de la taquilla que todas las semanas transmite la revista *Variety*. Y los pocos que arriesgan algo confunden "calidad artística" con el supuesto buen gusto para un espectador exigente de un cine "distinto". ¿Distinto a qué? Ante tal estado de cosas, sería descabellado reclamar que se estrenaran las películas de Godard, Rivette o Chabrol (aunque la cantidad de espectadores que en los 60 veían los films de la Nouvelle Vague o de Bresson sorprendería a más de uno). Pero, ¿cuántos se atreverán a estrenar las películas que compitieron en los festivales de Cannes, Venecia, San Sebastián o, sin ir tan lejos, de Mar del Plata? Probablemente aquel espectador de los 60 ya no exista más o, de lo contrario, tendrá que conformarse con los films de Sautet y Téchiné. Pero, de una buena vez, dejemos de echarle la culpa al cine mainstream que proviene de Hollywood. ■

Gustavo J. Castagna

## FERNANDO AYALA (1920-1997)

Murió Fernando Ayala, un director de múltiples facetas. El innovador de los años 50, el alegórico buceador de conflictos políticos hasta ese entonces insospechados y uno de los padres espirituales de la Generación del 60 con *Ayer fue primavera*, *Los tallos amargos*, *El jefe*, *El candidato* y *Paula cautiva*. Uno de los fundadores de Aries Cinematográfica, productor y empresario de muchas películas, aspecto que en su momento y desde *Hotel alojamiento* (1965) definió los nuevos objetivos de la productora con propuestas comerciales y olvidables desde cualquier criterio estético (la trilogía de los profesores con Sandrini *patagónico*, *hippie* y *tirabombas*, *La gran ruta*, las dos peñas folklóricas de *Argentinísima*). El director que le dio la fama cinematográfica al Briski obsesionado por la pereza y la plata (*La fiaca*, *La guita*). El exitoso realizador que se sintió cómodo en un cine urgente y desprolijo (*Plata dulce*, *El arreglo*). El realizador de alegatos que parecían concebidos por "alcohólicos anónimos" (*Desde el abismo*), por los fanáticos del Tai-chi-chuan (*El año del conejo*) o por un farmacéutico y un comando antidrogas (*Sobredosis*). El cronista de los Schoklender en *Pasajeros de la pesadilla*, con la

apetecible Alicia Bruzzo con menos kilos. El productor que le dio espacio a Adolfo Aristarain en *Tiempo de revancha* y *Ultimos días de la víctima*. Junto con Héctor Olivera, su amigo y socio durante más de cuarenta años, fue el dueño de las películas de Olmedo y Porcel, el coproductor de Roger Corman en *Don Torcuato*, el director de otras películas sobre albergues transitorios, el que en los últimos años fue poco más que un periodista con una cámara en la mano, el que en sus películas conjugaba oficio y corrección formal con una notoria rutina y trivialidad. Al fin y al cabo, el cine de Ayala —34 películas en 37 años— no solamente refleja la historia de Aries sino también gran parte de la historia del cine argentino. Y de su propio futuro, incierto por supuesto. ■

Gustavo J. Castagna

## HERZOG EN BUENOS AIRES

Durante el mes de septiembre visitó por segunda vez la Argentina Werner Herzog (ya había estado en la Patagonia en 1990 filmando *Grito de piedra*). Por ese motivo, el Instituto Goethe organizó una retrospectiva completa de la obra del director y nosotros volvemos a ocuparnos de él (ver EA N° 1, N° 9 y N° 14), esta vez con la novedad de haberlo entrevistado. También aprovechamos la ocasión para reflexionar brevemente sobre el sentido de su obra. A pesar de coincidir históricamente con lo que se denominó Nuevo Cine Alemán (Fassbinder, Wenders, Kluge, etc.), el cine de Herzog nunca tuvo demasiado que ver con él. Sin embargo, sus primeras películas —*Señales de vida* (1967), *Fata Morgana* (1968-70) o *Los enanos también nacen pequeños* (1969-70)— no estaban

## ENTRA AGRESTI

Para Alejandro Agresti parece haber llegado la hora de la verdad. Por fin se estrena *Buenos Aires viceversa*, la película que marcó su vuelta a la Argentina. Una propuesta personal y ambiciosa, una manera de filmar dinámica y original, una apuesta por radiografiar con otras armas una ciudad que cada vez parece más una postal en la pantalla. Agresti se piensa a sí mismo como el cineasta destinado a tomar la posta del relevo generacional que se necesita a todas luces y su película es el testimonio de un desembarco con matices de conquista. Por otra parte, Agresti es un artista que no ha madurado a la medida de su oficio y de su talento: tiene una voracidad por filmar que conspira contra el acabado de sus películas. Pero hoy nadie tiene tantas ideas en el cine nacional y el suyo es un camino fértil. El reencuentro con el público argentino, interrumpido desde *El amor es una mujer gorda*, ocurre en un momento difícil, en el que las películas nacionales que no tienen un masivo apoyo de la televisión corren serios riesgos en la taquilla. Pero su llegada no deja de ser necesaria y bienvenida. ■

Quintín



Foto: Ernestina Pais

tan lejos de los parámetros más modernistas a los que adscribían sus compañeros de generación. El humor absurdo, la misantropía, las rupturas temporales, el exotismo extremo presentado bajo la apariencia objetivista del registro documental, se diferencian por su profundo anarquismo estético de la seriedad con que el director empezará a tomarse la inutilidad de las empresas humanas a partir de *Aguirre, la ira de Dios* (1972). Con este film, Herzog logra alcanzar la originalidad definitiva de su cine, solo que al precio de resignarle toda su modernidad, aunque, paradójicamente, la cámara termine incorporándose a la historia sin querer, como cuando recibe las salpicaduras que rebotan en la lente cada vez que deben arrastrarse los cañones por los pastizales de la jungla. Y esto ocurre hasta en *Grito de piedra*, su última obra estrenada en Argentina: la cámara resulta ser la verdadera vencedora de la competencia de alpinismo, ya que tiene que llegar a la cumbre antes que el protagonista para poder esperarlo y registrar así su triunfo. ■

Silvia Schwarzböck

## JOHN WOO Y LA INVASION CHINA A HOLLYWOOD

En las últimas décadas, una situación sin sentido se ha repetido una y otra vez. El cine más poderoso del planeta ponía sus ojos en algún director que se hubiera destacado en el resto del mundo por su originalidad, lo llevaba a Hollywood y allí, sin transición, lo hacía repetir el mismo tipo de películas rutinarias que la industria norteamericana podía realizar a través de sus empleados sin nombre ni personalidad. La originalidad y el esfuerzo por dejar una impronta personal, los motivos por los cuales estos realizadores se

## VUELVE EL TERROR

El estreno local de *Scream*, de Wes Craven, demuestra que todavía se puede hacer un film de terror que se distinga por su calidad e inteligencia entre la pasta abominable y uniforme con la que los consumidores se alimentan aquí y allá. Allá, en los EE.UU., la película tuvo un éxito extraordinario y críticas más bien desfavorables, que se repartieron entre la indulgencia y el repudio políticamente correcto de la violencia. Aquí, en la Argentina, no hay tantos consumidores del género, pero los críticos se pueden

permitir el lujo de celebrar un film divertido y sangriento. La diferencia entre *Scream* y el resto de las películas de terror con adolescentes es que no pretende la aceptación indiscriminada de sus espectadores sino hacer explícita la diferencia entre cine y pochoclo: no es necesario dejar de ser adulto ni perder el espíritu crítico para poder disfrutar de *Scream*. Desde el estreno de *En la boca del miedo* de John Carpenter (1995) que no se exhibía una buena película de terror y pueden pasar muchos años hasta que venga la próxima. ■

Quintín



habían destacado, desaparecían rápidamente sin agregar nada nuevo al cine mainstream. En estos momentos se presenta una situación que puede ser nueva. Por un lado, Hollywood, tan próspera como siempre, se

enfrenta con una esterilidad de ideas que puede terminar revirtiendo la tendencia a la ganancia eterna. Por el otro, un nuevo polo industrial, con un cine menos adocenado, va ganando terreno: el oriental, con su sede más importante en Hong Kong. Algunos exponentes de este cine ya han arribado a Hollywood: Ang Lee (*Sensatez y sentimientos*), Wayne Wang (*Cigarros*), Tsui Hark (*La colonia*) y John Woo, en lo que parece ser una invasión china a Hollywood.

Woo puede tener una importancia fundamental en esta tendencia. Luego de dos películas en las cuales corrió el riesgo de dejarse atrapar por la manía fagocitaria de Hollywood (*Operación cacería y Código: flecha rota*) John Woo ha encontrado en *Contracara* un espacio para desarrollar tanto su extraordinaria maestría visual como la demencia creativa que lo caracteriza y diferencia del cine mainstream norteamericano. *Contracara* empieza donde las tradicionales películas de acción terminan. De ahí en más nada será como lo que uno está acostumbrado a ver. ¿Será esta la tabla de salvación de un género y una industria que parecían agotados? ■

Gustavo Noriega

Su filmoteca privada crece con el auspicio de **EL AMANTE**  
y la colaboración de KINEMA



Consulte nuestros catálogos y forme sus propios packs.

En los envíos al interior o exterior del país se recargará el precio del flete.

Comunicarse a:

**El Amante**  
Tel.: 322-7518

### Sugerencias para formar su pack

#### 7 videos de Nikita Mijalkov

\$ 90.-

- Pieza inconclusa para piano mecánico
- Algunos días en la vida de Oblomov
- Urga
- Siberiada (como actor)
- Cinco tardes
- La parentela
- Sin testigos

#### 5 videos de Carl 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

## Scream Vigila quién llama

Scream

EE.UU., 1996, 106'

Dirección: Wes Craven

Producción: Cary Woods y Cathy Konrad

Guión: Kevin Williamson

Fotografía: Mark Irwin

Música: Marco Beltrami

Montaje: Patrick Lussier

Diseño de producción: Bruce Alan Miller

Intérpretes: Drew Barrymore, Neve Campbell, Skeet Ulrich, Courtney Fox, David Arquette, Matthew Lillard, Rose McGowan.

# Reflexionando sobre el terror

por Gustavo J. Castagna

Desde la década del 60 siempre apareció dentro de cada género cinematográfico una película novedosa que reformulaba sus códigos, imprimiéndoles una nueva mirada a los materiales ya agotados y pautados por la tradición clásica de Hollywood. Sin ir tan lejos en el tiempo, los westerns dirigidos por Clint Eastwood reconciliaron dos visiones antagónicas —el relato clásico y la parodización del spaghetti western, herencias recibidas de Don Siegel y Sergio Leone— en una serie de películas que transmiten una reflexión particular sobre el género. Lo mismo ocurrió con las variantes temáticas y estilísticas de Tarantino —que no deben confundirse con innovaciones sino con el empleo de viejas fórmulas con una nueva construcción narrativa— que surgieron en medio del desgaste del policial como género. En el caso de *Scream*, lo primero que sorprende es cómo Craven señala un antes y un después en el terror tomando como punto de partida los desperdicios de un género que estaba extinguido por la reiteración de esquemas y por la complicidad del espectador.

Desde hace veinte años, las películas de terror con adolescentes perseguidos y despanzurrados por un psicópata —o por quien sea— se reducen a una sola y elemental idea: filmar escenas de terror sin necesidad de apoyarse en una mínima historia que escape de lo que ya se sabe de antemano. No es casual que *Halloween* de John Carpenter, la película que inició una nueva era en el género, sea uno de los referentes principales para la estructura de *Scream*. Craven nos está diciendo —y esto va más allá de la cita— que aquel

film de Carpenter es uno de los pocos rescatables de las últimas dos décadas del terror.

Justamente la evocación de otros films de terror es uno de los elementos que Craven utiliza para marcar las escasas virtudes y los muchos defectos de ese género en los últimos años. Pero *Scream* no es la película-homenaje del género ni la clásica exposición visual —mediante televisores encendidos— de un referente del pasado. Craven es un realizador distinto a los de la escuela historietística-televisiva del género (Joe Dante, John Landis, el mismo Spielberg) donde este aparecía a través del homenaje y la cita textual. Craven es diferente de esos directores, seguramente menos talentoso, pero en *Scream* aparece proponiendo un riesgo mayor, ya que decide reflexionar sobre las propias miserias de un género al que él mismo aportó películas de disímil calidad (ver nota sobre Wes Craven en página 8). La multitud de citas al cine de terror que se observan y se escuchan en *Scream* tienen, por primera vez, una función dramática dentro de la historia. *Halloween* no está integrada al desarrollo de *Scream* porque sí; todo lo contrario, ya que la película de Craven necesita del film de Carpenter para opinar sobre la actualidad del género. Los personajes de *Scream* hacen referencia a otras películas (*Bajos instintos*, *El silencio de los inocentes*) que poco tienen que ver con el cine de terror con adolescentes de protagonistas y sí con la remanida figura del psicópata en una estructura dramática de thriller. En ese sentido, Craven plantea una tesis seductora: en los últimos veinte años el género se contaminó con infinitas variantes que terminaron abortando los objetivos iniciales, ya que en lugar de enriquecer al género, todas las películas con asesinos psicópatas parecen iguales. Por eso, para los personajes de *Scream*, el Jason de los *Martes 13* y Hannibal Lecter son lo mismo y Freddy Krueger podría ser el hermano menor de Norman Bates. Y, lógicamente, lo mismo pasa con el espectador de películas de terror.

Es que *Scream* no solamente reflexiona sobre el género sino que intenta hacer una radiografía de los fanáticos del terror. Craven los conoce —su desperejada filmografía, con un público adolescente como destinatario, se explica por sí sola— y es por esa razón que las situaciones de *Scream* se presentan con todos los lugares comunes del género. Las chicas acosadas siempre están muy solas y el pueblito es parecido al de muchas películas; en su superficie, los personajes tienen características ya conocidas y algunas manipulaciones del guión son idénticas a las de otros films. Sin embargo, *Scream* es una película original.

Tomando como punto de partida las saturadas convenciones del género de terror, Craven les agrega varias novedades:

- El personaje central, Sidney, carga con el recuerdo del asesinato de su madre a la que, con el transcurso de la historia, puede considerarse una relectura de la señora Bates de *Psicosis*.
- Una vez que los jóvenes alumnos se enteran del asesinato del director del colegio (en una escena que remite a *Psicosis*), se ponen contentos y salen corriendo para ver el cadáver.
- Como en muchas películas del género, las relaciones entre los personajes no son casuales; varios están de novios y la primera víctima es la chica que en el colegio se sentaba al lado de Sidney. Sin embargo, los crímenes preocupan de inmediato a la comunidad, por lo que Craven, como ya hiciera con el padre de la protagonista en la primera *Pesadilla*, agrega a la historia a un personaje similar: el torpe policía hermano de la mejor amiga de Sidney.
- En *Scream* no se producen demasiados asesinatos, eligiendo Craven el camino del más riesgoso pero eficaz



Drew Barrymore en *Scream*

“miedo al miedo” que caracteriza a los mejores ejemplos del género.

- Las acciones del asesino (o de los asesinos) no son una muestra de perfección. No utiliza objetos de tamaños y formas diversos, recibe golpes y patadas más de una vez y su inteligencia solo se entiende por su propia duplicidad.
- La vestimenta y la máscara del asesino pueden conseguirse en “cualquier negocio del pueblo”, dice uno de los personajes, lo que muestra la popularidad y el consumo fetichista del género.
- El psicópata no tiene demasiadas apariciones efectistas. Al hombre de la máscara se lo ve desde el comienzo y más de una vez aparece detrás de las probables víctimas. En ese sentido, el asesino de Craven, en cuanto a la forma en que está presentado, remite al Michael Myers de *Halloween*. Por eso *Scream* es una película efectiva y no efectista.
- Craven elude o reelabora los lugares comunes del terror pero, en varias escenas, también se atreve a modificar las convenciones de esta clase de historias. Por ejemplo, una vez resuelta la identidad del asesino, los dos amigos se acuchillan mutuamente para no dejar ninguna señal de los crímenes. En esta sangrienta escena de *Scream* Craven se atrevió a mostrar lo que otras películas hubieran resuelto mediante una explicación verbal. Como si el realizador quisiera mostrarnos las entrañas de una película de terror o revolviere los lugares comunes del género.
- Uno de los adolescentes explica que los tres únicos caminos para salvarse de los psicópatas son seguir siendo virgen, no tomar ni fumar y nunca decir “ya vuelvo”. La frase que dice ese personaje resume las intenciones de *Scream*: exigirle al género otras variantes ante el agotamiento de las fórmulas y, al mismo tiempo, jugar con sus aspectos más triviales. Pero lo novedoso del caso es que Craven sintetiza los dos niveles posibles del terror en estos días: las alusiones explícitas y la necesidad de recomponer los escombros acumulados por el cansancio mismo del género.
- El sexo y la virginidad de las adolescentes, temas fundamentales en el terror de los últimos años, encuentran una nueva mirada en *Scream*. Craven se ríe de las interpretaciones apresuradas de las que son objeto los

realizadores del género. El cine del director no pretende otra cosa que divertir y provocar placer. Craven manifiesta un particular pudor con respecto al sexo al mostrar las idas y vueltas de Sidney con su novio o la ingenuidad del policía en su relación con la periodista. Por sus acciones o sus tonterías, la mayoría de los personajes de *Scream* parecen vírgenes, miran *Halloween* en video y discuten sobre el tamaño de las tetas de Jamie Lee Curtis. Craven vuelve a reflexionar sobre el espectador de las películas de terror al señalar el requisito esencial de ser virgen para salvarse, pero se cuida de no mostrar ninguna escena de sexo por la ingenuidad adolescente de sus personajes y también por su propio pudor. Sidney decide finalmente acostarse con su novio y durante los escarceos amorosos los jóvenes se excitan citando películas y actores (por ejemplo, *El silencio de los inocentes*, una con Meg Ryan o una porno) hasta consumir la relación sexual. Pero como Craven es muy recatado, no muestra la escena de sexo y cuando vuelve a la pareja, una vez terminada la relación, a Sidney se la ve insatisfecha y, nuevamente, sospechando de su novio.

• *Scream* asusta pero, al mismo tiempo, funciona como una película placentera. No es paródica ya que la historia está tratada con sobriedad, ni tampoco subraya los interrogantes que se plantean para resolver quién es el enmascarado que persigue a Sidney. Estas virtudes de *Scream* se manifiestan en una narración que tiene un prólogo que parece la escena de desenlace de cualquier otra película y una secuencia final —poco menos de la mitad del film— donde Craven, por primera vez en su carrera, ofrece una lección de cine con una ejemplar síntesis de tiempo y espacio. Dentro de esa secuencia, Craven entrega la mejor escena de terror desde los tiempos en que la baby-sitter Jamie Lee Curtis de *Halloween* se quedaba sola en la casa con los chicos soportando el acoso de Michael Myers. El memorable momento en que un personaje muere asesinado por la “señal demorada” de la imagen que proviene de un monitor confirma que *Scream* debe ubicarse junto con *Halloween* por su gran aporte a un género que merece mucho más que los aplausos y las exclamaciones infantiles de un gueto de seguidores. ■

# El verdugo

*La siguiente nota no pretende recorrer toda la filmografía del director, sino solo aquellas películas que marcan la trayectoria de su cine. Esta decisión no se ha tomado solo por razones de economía de espacio, sino porque en la carrera de Craven se encuentran desde trabajos inconfesables hasta obras que han significado un verdadero aporte para renovar el terror. El estreno de *Scream* sirve para pensar sobre la obra del director y, al mismo tiempo, sobre el pasado y el presente de un género que hoy tiene que hacerse cargo de su extraña popularidad.*

por Silvia Schwarzböck

Hacia fines de los años sesenta el cine de terror experimenta un cambio brusco con la aparición del gore. El shock que debe sufrir necesariamente todo espectador del género ya no proviene de la presencia ominosa del agresor (sea un monstruo, un asesino, un vampiro, un zombie, un científico loco o cualquier otro representante del mal), sino del cuerpo agredido de la víctima. Con lo cual la transformación estética del horror tampoco se hace esperar y la truculencia toma al poco tiempo un matiz realista, muy distinto de la exageración granguñolesca que caracterizaba a las películas del pionero H. G. Lewis (ver dossier Terror en EA, Nº 9 y Nº 10). Dentro de esta línea hay que ubicar a directores como George Romero, Tobe Hooper y Wes Craven. Ellos exploraron de una manera inusitada el camino sin retorno abierto por Hitchcock en *Psicosis*: después de la escena de la ducha, los límites de la percepción se habían ampliado y parecía no haber forma de volver atrás.

*Paranoí*a: pesadilla en la última casa (*Last House on the Left*, 1972), con su sadismo extremo y su sociología de manual, es la película de Craven que mejor define, por un lado, las innovaciones que introduce la nueva corriente en el imaginario del terror y, por el otro, la voluntad del director de hacer que su cine hable críticamente de la realidad y sea interpretado políticamente. De todos los directores emblemáticos del gore, ninguno será tan arrogante como Craven a la hora de defender sus películas de lo que él considera la incompreensión de los críticos. Apelará a sus títulos universitarios (en filosofía y ciencias sociales) cada vez que sea necesario, esto es, cada vez que su cine no sea tomado con la seriedad que él pretende que tiene. En este sentido, *Paranoí*a significa su primer desacuerdo con la crítica, que no podía creer lo que estaba viendo: una versión de *La fuente de la doncella*, el film de Ingmar Bergman. Cuando uno revisa hoy este experimento fallido filmado con poquísima plata, se da cuenta de hasta qué punto Craven —un hombre de izquierda, como Romero— quería hacer del terror un género contestatario y estaba dispuesto a subordinar todos los valores estéticos que fueran necesarios a la noble causa de la provocación. Por otra parte, vista en perspectiva dentro de su propia filmografía, la película deja ya perfectamente en claro cuán negativa va a ser su visión de la familia burguesa y con qué ironía va a festejar su disolución. El descubrimiento de los adolescentes como víctimas ejemplares de las acciones psicopáticas (por estar en una edad en que desconfían de las enseñanzas familiares y cuestionan los valores establecidos)

haría pensar equivocadamente en una elección veladamente conservadora (la de castigarlos porque tienen sexo, como dice uno de los personajes de *Scream* cuando analiza los códigos de las películas de terror), pero sabemos inmediatamente que no se trata de eso: después de las muertes de las dos chicas vírgenes en la primera parte, los verdugos serán ejecutados por los padres de una de ellas a sangre fría y con una parsimonia que el cine pocas veces ha mostrado. El sadismo de *Paranoí*a es aun más descarado que el de *La masacre de Texas*, de Tobe Hooper, porque no proviene del inmoralismo, sino del cálculo y la apatía. Al igual que en las primeras películas de John Waters, lo opuesto a la familia es un clan de psicópatas depravados —al estilo del de Manson— que disfrutan de todos los placeres prohibidos y no reconocen ninguna autoridad fuera de la de su líder. Aquí, el psicópata principal es Podolsky, un delincuente y asesino que convierte a su propio hijo en heroinómano para poder controlarlo y unirlo a la banda que ha formado. Cuando le toque pasar de verdugo a víctima, morirá en su ley: castrado. La madre de Mary —la joven violada— lo va a desafiar a tener sexo con ella según sus reglas, algo a lo que ningún libertino tan poco exquisito como Podolsky podría negarse. Para eso lo va a atar, lo va a llevar a un lugar oscuro del bosque, le va a bajar los pantalones, va a empezar a chuparlo, y se va a tomar su tiempo hasta que empiece a morder y a vomitar de a pedazos su pene: primero lo va a humillar por su tamaño, después porque no se le para lo suficiente. Una vez que lo haya castrado totalmente, va a dejarlo tirado ahí para que se desangre gritando donde nadie puede escucharlo. La mujer volverá junto a su marido para poder ayudarlo con la muerte de los otros, que en ningún caso será rápida. Al igual que en los films de Waters de esta época, y utilizando el mismo recurso que tanto se celebrará cuando lo plagie Tarantino en *Perros de la calle*, la banda sonora —folk rock— no tiene nada que ver con el contenido de la escena. El registro documental que se esboza en *Paranoí*a se convertirá en una elección excluyente para *La colina de los ojos malditos* (*The Hills Have Eyes*, 1977). Nuevamente, no habrá ningún elemento sobrenatural para sostener las razones del miedo. Durante la década del 70, Craven se perfila como un ideólogo del terror ateo, pero a diferencia de su máximo exponente, David Cronenberg, nunca trascenderá los límites del género ni ganará en sutileza para crear personajes que puedan cobrar la densidad suficiente como para estar a la altura de una tragedia. La funcionalidad de todos los caracteres se corresponde con una

visión estrictamente política de la sociedad, con lo cual entre el primitivismo salvaje de los anormales y la cursilería bobalicona de la familia normal no habrá ninguna tercera instancia en la que pueda hablarse de conflicto o contradicción (el cine de Cronenberg, en cambio, evolucionará hacia la creación de subjetividades cada vez más oscuras y complejas, sin necesidad de salir de ellas para localizar la fuente del horror). *La colina de los ojos malditos* es el film paradigmático de esta esquematicidad de la que Craven nunca logrará salir y que le negará toda posibilidad de trascender el género. A pesar de la total falta de entidad de los personajes más allá de su funcionalidad, el film mantiene su carácter inquietante con recursos genuinamente cinematográficos, sobre todo a partir de un original manejo del tiempo (que muestra que dentro de la vida burguesa no hay lugar para lo inesperado y que la homogeneidad entre todos los momentos vividos solo se fisura por la irrupción violenta de lo extraño) y del registro documental de los rituales cotidianos (que se resignifican a su vez por estar constantemente observados con largavistas desde las colinas que habitan los caníbales). Craven observa a esa familia monótona y aburrida con la misma objetividad con que muestra los hábitos salvajes de los hombres que viven al margen de la civilización. La decisión por una mirada antropológica más ecuánime que la de *Paranoia* revela que el director ya no considera a la disfuncionalidad del sadismo como una forma de contracultura (los asesinos de aquella otra película despreciaban a los burgueses porque “no sabían todo lo que tenían” y vivían como cerdos mientras ellos tenían que pensar en cómo sobrevivir), sino como una variante del choque cultural (acá, el canibalismo es una costumbre incompatible con la civilización, se trata de un rasgo salvaje del que la familia burguesa se defiende por simple supervivencia, como si se tratara de un comportamiento instintivo).

En la década del 80 Craven va a abandonar la línea documental-antropológica del terror para entrar en el terreno resbaladizo de lo sobrenatural, aunque lo haga mudo —eso sí— de sus sólidos conocimientos psicoanalíticos. *Pesadilla en lo profundo de la noche* (*Nightmare on Elm Street*, 1984) instala la idea de un personaje (al que las secuelas le fabricarán una historia traumática interminable) que no tiene otra identidad que esa de verdugo que le dan los sueños y que se comporta a sus anchas como un amo absoluto: es la encarnación del sádico puro, alguien que solo ejecuta como acción lo que para la víctima que lo sueña significa su terror más profundo. Pero la puesta en escena de la muerte que le demanda cada adolescente disuelve la historia en una serie definida de momentos oníricos y hace que el conflicto central se vuelva secundario frente a ese fluir en technicolor de los lugares comunes del inconsciente. *La serpiente y el arco iris* (*The Serpent and The Rainbow*, 1988) intentará conciliar esta nueva pasión por las unidades cerradas donde se desarrolla una trama terrorífica breve con un imaginario visual independiente (las pesadillas que domina Freddy) y la línea documental-antropológica de la década anterior. Al igual que *Paranoia*, esta película dice estar basada en hechos reales (el libro de Wade Davis) y la acción no solo se desarrolla dentro de un contexto político concreto (la dictadura de Duvalier en Haití), sino que intenta explicarlo y tomar partido (aunque se trate de un caso donde es particularmente fácil saber de qué lado estar). Pero del mismo modo que en *Pesadilla*, los momentos más imaginativos van a quedar recortados de una totalidad donde predominan los personajes esquemáticos. Así y todo, el realismo de la sesión de tortura del Dr. Alan en manos del jefe del Ton Ton Macoute (la policía secreta de Duvalier) no tiene como precedente el sadismo de Freddy, sino una escena equivalente en *Paranoia*, donde el violador y asesino de Mary soñaba que el padre de la víctima le arrancaba los dientes con un cuchillo y un martillo. Pero lo más interesante de *La*

*serpiente y el arco iris* es la intención de mostrar que no hay nada sobrenatural en el vudú y que su costado más siniestro tiene que ver con la instrumentalización política que se hace de él en Haití.

Craven recién logrará conjugar con sutileza el registro documental-antropológico de la realidad con el nivel onírico en que se desarrollan los comportamientos anormales en *La gente detrás de las paredes* (*The People under the Stairs*, 1991). La pareja de hermanos incestuosos que sueña con el hijo perfecto es un hallazgo sin precedentes en su cine, lo mismo que la casa de cuento de hadas siniestro en que viven. Sin utilizar ningún elemento sobrenatural, el film se sostiene sobre una idea de construcción de infiernos particulares muy cara al terror ateo y condena los valores burgueses mostrándolos en su forma más descarnada cuando pasan a formar parte del patrimonio imaginativo de los personajes anormales. En su imitación de una vida de familia decente, “mami” y “papi” (los hermanos, que no reciben nombre en el film) crean un mundo con una lógica autónoma que resulta tan salvaje como la de la sociedad que desprecian. La anormalidad no es ni contracultura (como en *Paranoia*) ni resultado del choque cultural (como en *La colina de los ojos malditos*), sino el lado oscuro de una cultura que se sostiene en base a la represión y el control. El eje normalidad/anormalidad cede su lugar al de infancia/adulterez y aparece un cuento de hadas oscuro y ambiguo donde no es casual que la niña que lo protagoniza se llame Alicia, como el personaje de Carroll, aunque su compañero sea aquí otro niño y no un conejo, como en el libro.

Después de esta experiencia feliz, Craven comienza a reflexionar sobre la crisis del cine de terror. *La última pesadilla* (1995) y *Scream* (1997) son intentos legítimos de recuperar la seriedad del género mostrando que su ineficacia ficcional (su pérdida de poder catártico por la imposibilidad de asustar) tiene efectos indeseados sobre la realidad: en la medida en que no logran exorcizar los miedos más profundos de la platea, las películas de horror generan un culto que termina confundiendo con la realidad misma. No se trata de decir que la idolatría adolescente de lo anormal termina en comportamientos anormales ni tampoco que la imaginación sádica de los que ya son sádicos se refina con tanto estímulo externo, sino que el fenómeno de la hipercodificación del género ha hecho desaparecer la especificidad de lo terrorífico. ¿Qué puede asustar hoy en una pantalla de cine?, es la pregunta secreta de estos films. Con el mismo problema se había encontrado en su momento Dario Argento para resolver el final de *Inferno*: después de haber hecho desfilar todos los horrores posibles, de haber expuesto las formas más terribles del suplicio físico, de haber mostrado una pesadilla inenarrable (porque las imágenes, a medida que se van acercando al final, pierden todo sentido de causalidad): ¿con qué rematar para producir un golpe de efecto que supere todos los anteriores, que eran a su vez imprevisibles? Como no encuentra una imagen superadora que condense sobre sí todo el horror, busca simplemente una figura explicativa y la utiliza como *argumento*: la causa de todo lo visto era la muerte, a la que la muestra tal como la representó siempre la tradición occidental: con una calavera por cabeza, vestida con capa negra y portando una guadaña, solo que le hace *decir* que ella actúa al azar. Los que critican este final es porque no entienden que no existe otro posible siguiendo la lógica del film. Algo parecido ocurre con la crisis imaginativa del terror sobre la que Craven se ha puesto a reflexionar mostrando los mecanismos con los que se construyen estas ficciones. *Scream* termina con la autoexplicación de los asesinos, que dicen que el placer de matar está en hacerlo sin un móvil. Al igual que Argento, Craven resuelve el final con un argumento y en ese sentido no puede existir mejor remate. El problema que queda abierto es si se puede hacer otra cosa que películas de terror *desencantadas* de sí mismas. ■



## Contracara

Face Off

EE.UU., 1997, 137'

**Dirección:** John Woo

**Producción:** David Permut, Barrie Osborne, Terence Chang y Christopher Godsick

**Guión:** Mike Werb y Michael Colleary

**Fotografía:** Oliver Wood

**Música:** John Powell

**Montaje:** Christian Adam Wagner

**Diseño de producción:** Neil Spisak

**Intérpretes:** John Travolta, Nicolas Cage, Joan Allen, Gina Gershon, Alessandro Nivola, Dominique Swain, Nick Cassavetes, Harve Presnell.

adecuada la imagen que la sociedad americana querría de sí misma. Fruto de la libre empresa y el capitalismo, es en cierto modo la más verdadera y la más realista de todas las cinematografías porque traduce incluso las contradicciones de esa sociedad... El cine americano es un arte clásico. ¿Por qué no admirar en él lo que tiene de más admirable, es decir, no solo el talento de tal o cual cineasta, sino el genio del sistema, la riqueza de su tradición siempre viviente y la fecundidad de sus contactos con los nuevos aportes?"

Una parte de esa cita es el título de un libro de Thomas Schatz de 1988, *The Genius of the System*, donde se la usa fuera de contexto para demostrar que un director de Hollywood nunca pudo ser un autor, mucho menos un artista y ni falta que hace. Otra parte de la cita también figura al principio de *El cine clásico de Hollywood*, de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (publicado en 1985 y traducido en 1997), que analiza con rigor y detalle el sistema estético y productivo del cine americano y se ocupa de darle a cada cosa su lugar. Pero la cita es tan densa que, a pesar del tiempo transcurrido y de todo lo que se ha discutido sobre estos temas, me parece una base útil para hablar hoy en día de algunas cuestiones. Me parece también que el estreno de *Contracara*, la última película de John Woo, vuelve a actualizarla. En principio, porque si bien Hollywood ha consolidado su dominio mundial del mercado del cine, si bien la noción de autor está considerablemente devaluada (especialmente en el cine americano) por la promoción continua de figuras cuya obra termina revelándose inconsistente, si bien el marketing y las finanzas parecen controlarlo todo, sigue siendo interesante preguntarse no solo qué es un autor, sino también actualizar la pregunta por la vitalidad del cine americano, su relación con la sociedad de ese país y su incorporación de nuevos aportes, conceptos que aparecen en esa breve cita de Bazin. Y de paso, se pueden hacer algunas observaciones sobre la crítica de cine en el momento actual.

# El chino del sistema

por Quintín

En abril de 1957, André Bazin publicó un célebre artículo en *Cahiers du cinéma* llamado "La política de los autores". La expresión terminó resultando más conocida que el texto, que se dedicaba a impugnar amistosamente la línea crítica de sus discípulos y compañeros de redacción, varios de los cuales resultarían los directores de la Nouvelle Vague. Bazin sostenía que había en esa idea una buena parte de exageración que se traducía en una admiración excesiva por ciertos directores de segunda línea del cine americano hasta llegar a una especie de "culto estético de la personalidad". Decía Bazin:

"Lo que hace la superioridad mundial de Hollywood no es solo la calidad de algunos directores sino la vitalidad y, en cierta medida, la excelencia de una tradición. El cine americano supo traducir de una manera prodigiosamente

**John Woo.** Un chino llega a Hollywood. Viene de Hong Kong y tiene en su haber varias películas de encargo y media docena del género que prefiere y en el que sobresale: la acción contemporánea, con policías y gánsters. Admira a Jean-Pierre Melville, a Scorsese y vio mucho cine clásico americano. El chino es un estilista y un virtuoso para coreografiar las escenas de violencia. Tiene una estética personal, basada en la desmesura, la exageración. Sus tiroteos masivos e interminables están planificados con maestría e imaginación y montados con particular destreza. Estas películas revelan también sus obsesiones personales: la melancolía, la nostalgia por la pureza, una caballerosidad algo anticuada, amistades masculinas con aristas homosexuales, romanticismo simplón, combates entre el bien y el mal, esto es entre el hampa y la policía, que dejan entrever simetrías especulares (si se me permite el orientalismo al paso, esta lucha entre el bien y el mal no es absoluta, sino que el mal tiene un poco de bien y el bien un poco de mal como el ying tiene un poco de yang, etc.). Sus películas son muy populares en Oriente y tienen un grupo de fanáticos en Occidente, como Quentin Tarantino. ¿Es un autor John Woo? ¿Es un cineasta industrial de la poderosa cinematografía de Hong Kong? La respuesta más adelante, tal vez. Sigamos. Hollywood importa al chino, o mejor dicho, lo coopta, como a tantos de los que se destacan en su país de origen y alcanzan alguna trascendencia internacional. Como a Jackie Chan, el Buster Keaton de ojos rasgados (¿Buster Keaton no tenía los ojos un poco rasgados?). Como a muchos de los cooptados, le imponen una estrella, Jean-Claude Van

Damme, y la obligación de construir un vehículo para él. Woo filma *Hard Target*, que es buena para los estándares de Van Damme pero mala para los de Woo. Relativo fracaso comercial. Le imponen otra estrella, Travolta. Hace *Código: flecha rota*, que en la Argentina solo les gusta a un par de seguidores de Woo, como al que suscribe, pero en EE.UU. es un éxito de taquilla. El chino pasa al frente. Le dan una película grande y una libertad que no había tenido en las películas anteriores. El resultado es *Contracara*, una película americana de acción y bastante más que eso.

**Contracara.** Travolta es un típico policía amargo, que solo piensa en el deber, a la Eliot Ness en la serie *Los intocables*. Nicolas Cage es un típico bandido megalómano, a lo Jack Nicholson en *Batman*. A los veinte minutos de película, tienen las caras cambiadas: cada uno está metido en la vida del otro. El guión le presenta a Woo su situación favorita servida en bandeja. Se trata, en algún sentido, de volver a filmar *El killer*. Pero con un presupuesto multiplicado, toda la tecnología a su disposición, más tiempo para filmar, dos actores que se hacen una fiesta, guionistas hábiles, expertos en cada rubro. Pero el asunto no se agota en la posibilidad de usar dos, cinco, diez cámaras de acuerdo a la complejidad de la escena. El asunto es explotar algo que va mucho más allá del espectáculo, del lujo visual en el que solo Cameron puede competir con Woo. Es la multiplicidad de asociaciones de sentido que permite la película, con su juego de espejos al infinito. Cage se convierte en Travolta y como tal no solo puede mandar a sus subordinados, sino acostarse con su mujer y aun seducir a su hija. La situación es casi excesiva para el puritanismo americano, un poco como en *Cabo de miedo*. Pero en el cine de Woo, los malos también son buenos. Cage (en realidad es Travolta) descubre que quiere ser un mejor marido que Travolta, un tipo más vital y cariñoso que el policía oscuro. Travolta (en realidad es Cage, pero la película está tan bien hecha que siempre sabemos de quién es el cerebro) termina metido con la banda de Cage y descubre en ella no solo el placer de quebrar la ley sino la solidaridad, la diversión y hasta el corazón de la vieja amante de Cage. Y hasta se encariña con el hijo del gángster. Pero no se hace malo, porque en el cine de Woo los buenos también son buenos. Lo que descubre Travolta es que él no era tan bueno. Mientras los balazos y las escenas de violencia se suceden asistimos a otro melodrama familiar de Woo, con una escena cumbre en la que el hijo de Cage escucha *Over the Rainbow* con los auriculares, parado en un círculo de luz mientras todos se matan alrededor.

Es una película de Woo, sin duda, en la que el chino pone todo su talento. Pero es también una evidente película americana. Con la eficiencia profesional y la familia puestas en primer plano, con la energía alocada del cine de gran presupuesto de Hollywood, con el espectáculo a todo vapor. Con el sentimentalismo y los dilemas morales a flor de piel. Es mucho más que *El killer*: más rica, más sutil, más profunda. Y menos convencional. Porque el cine de Hong Kong está mucho más codificado que el de Hollywood, donde las buenas películas de género siempre se salen siempre de él y lo redefinen. El film de género es siempre un híbrido para los americanos y los films que pertenecen a él plenamente son siempre productos menores: el porno, el terror barato, las películas de explotación en general. El cine de acción de Hong Kong es uno de estos géneros menores: repetitivo, industrial en el peor sentido. Y las películas de Woo en Hong Kong no alcanzan a salir plenamente de él como sale *Contracara*. Producir para el mundo, para las grandes audiencias obliga, paradójicamente, a extremar el ingenio, a desplegar un máximo de energía, a no estacionarse en la fórmula. Son las

leyes del mercado, o dicho de otra manera, el famoso genio del sistema. Aunque el resultado de esta búsqueda insaciable de novedades es muchas veces el bodrio absoluto, como *Día de la Independencia*, aunque abunden las secuelas, copias y parodias, la vitalidad del sistema hollywoodense permite incorporar ideas como ninguna otra cinematografía. Aunque suele tragarse y anular a muchos de los cineastas que importa, también puede potenciar a los John Woo, a aquellos que pueden hacer no solo un mejor cine americano que los americanos, sino un mejor cine del que hacían en su país, como (salvando las distancias, de acuerdo) Ernst Lubitsch, Douglas Sirk, Fritz Lang o Jacques Tourneur. Aunque las audiencias se obtienen cada vez más a golpes de marketing, aunque la producción esté en manos de financistas, Hollywood sigue sabiendo muy bien que el cine no surge de la nada.

Así que Bazin sigue teniendo bastante razón después de cuarenta años, aunque el caso Woo sea más una excepción que una regla. Pero la vitalidad sigue estando allí. Lo que también está allí es la vocación por enfrentarse con las contradicciones de la sociedad. En *Contacto*, de Robert Zemeckis, otro estreno reciente, la protagonista hace un viaje interespacial. La nave tiembla, se sacude. Para darse ánimos, Jodie Foster repite en voz alta: "Tengo que seguir adelante". Como *Forrest Gump*, la película reduce el planeta a los Estados Unidos, y los Estados Unidos a una comunidad de religión y tecnología sostenidos por la convicción de un destino manifiesto. Podríamos relacionar (en un occidentalismo al paso, si se me permite) esa necesidad de no parar del país con la necesidad de no parar de Hollywood y con el efecto de esa necesidad en los ciudadanos, que tampoco pueden parar. Uno de los aspectos notables de *Contracara* es que se hace cargo de este problema. Woo viene del país que no iba a ninguna parte (de hecho, ha dejado de ser un país) al país que marcha hacia la dominación del universo. Las películas chinas de Woo eran tristes y la gente se consolaba con la amistad o el amor. No había nunca una sensación de urgencia, de acoso sino más bien una suave fatalidad y un destino incierto. Pero *Contracara* es una película feroz, de una enorme violencia interior y de una agresividad física real que ya no es de tira cómica como en el período chino. No es triste sino amarga, no es melancólica sino resignada. El mundo es un lugar en el que no hay tiempo, en el que solo queda progresar en el trabajo (de policía, de asesino, de cineasta) y consolarse con la familia para seguir adelante. Los niños siguen apareciendo como los depositarios de la inocencia, pero todo el resto adquiere el tono de la pesadilla. El policía pierde la identidad, va a parar a una prisión, siente el terror de la precariedad. Hitchcock elegía héroes sin arraigo, habitantes de un mundo desolado de antemano. Los de Woo en *Contracara* creían tenerlo hasta que el cambio de cara les muestra que son otros, que los espejos les devuelven imágenes que no quieren ver. No son fantasmas chinos sino ciudadanos americanos alienados. La parquedad tranquila ha dado paso a un histrionismo incontrolable. Cage y Travolta están locos pero es su aventura lo que les permite darse cuenta de que no saben quiénes son. No estamos más en Hong Kong sino a la intemperie, en una lucha absurda por existir y de la que odiar la propia cara es el símbolo. Esa es la violencia extrema y novedosa de *Contracara*.

Salta a la vista para los críticos que no son definitivamente obtusos que *Contracara* tiene una mirada sobre el mundo, riqueza en su textura y evidentes marcas de estilo, las suficientes como para deducir que hay un director detrás de la cámara, que esta no es la película de un empleado



Nicolas Cage y John Travolta en *Contracara*

anónimo. Woo se encarga además de citarse a sí mismo: la escena en la que los adversarios se apuntan mutuamente es un logotipo. De acuerdo a los parámetros con los que se mide el cine hoy, Woo integra sin problemas el grupo de autores cinematográficos a ser festejados. La energía, la originalidad y la imaginación distinguen a los integrantes de ese conjunto. Los críticos y los espectadores detectan con facilidad a los cineastas que salen de la rutina, que le aportan variantes y fuerzan los límites. Por eso es que las revistas de cine y los críticos independientes están hoy tan de acuerdo (rozan la unanimidad) alrededor de estos directores audaces, que trabajan intensamente y son capaces de violar las convenciones. La pregunta que quizá corresponda hacer es si con eso alcanza. Es decir, si esta suma del genio del sistema con el talento individual, que desborda el espectáculo lineal para ofrecer obras complejas, de sentido múltiple, es suficiente como para mantener la idea de Bazin de que el cine americano es un arte clásico, insuperable a pesar de los límites que le fija la industria. Aunque la pregunta suene trasnochada, porque entre el artículo de Bazin y la actualidad se desarrolló lo que se llama el "cine moderno", que hoy se practica fuera de los circuitos del gran público, Bazin escribió ese texto que proclama insuperable a Hollywood cuando ya existían Welles, Rossellini, Dreyer, Bresson, Bergman. Pero en ese artículo, Bazin criticaba también el culto a Minnelli, un director amado por los *Cahiers* de la época. Minnelli no carecía ni de talento, ni de estilo visual, ni de un mundo propio. Alguien dijo, sin embargo, que confundía la belleza con el arte. Estoy tentado de sospechar que tal vez el problema de Woo, pero también el de Tarantino y aun el de Scorsese, es que confunden la energía con el arte. Bazin aprovechaba una anécdota (a partir del anuncio de que Minnelli iba a hacer una versión de la vida de Van Gogh, Jean Renoir había renunciado a hacer la suya) para

preguntarles a sus compañeros de redacción si no preferirían ver a Renoir antes que a Minnelli. Es cierto que no tenemos hoy un Renoir para contraponer a Woo entre los directores que llenan los cines. También es cierto que Renoir difícilmente hubiera filmado *Contracara*. Pero ese no es el verdadero problema. El problema es que si uno mira con más detenimiento el mundo de Woo, si se pone entre paréntesis su técnica y su habilidad, el espejo nos devuelve como a Cage y a Travolta algo que tampoco queremos ver. ¿Estamos dispuestos a aceptar esa visión del mundo cuya existencia acabamos de elogiar? Woo no se limita a tematizar ciertos horrores del mundo moderno. También les prescribe como antídoto la religión. Pero no se trata de una religión de los adultos a la manera de Ford, de Bresson o de Tarkovski. La religión de Woo son las palomitas, las imágenes piadosas, los altares y las iglesias, los ángeles en las tumbas de los niños: las expresiones más pueriles del conformismo, la superstición y la cursilería. Su mundo es el famoso valle de lágrimas para el que la religión es el consuelo. Y a eso se reduce todo. No intenta ser esta una crítica ideológica. Simplemente intento sugerir que la pobreza intelectual de la visión de Woo no solo nunca va a producir un Renoir sino que la energía y el trabajo aparecen como la única alternativa para colmar las lagunas que tamaña simpleza le impone al cine. Porque todo el sistema cinematográfico que tiene en directores como Woo a sus artífices más brillantes es otra expresión de la ética protestante, la religión del trabajo que gobierna el activo cine de Hollywood: dinero, dolor, sentimentalismo y levantarse temprano para trabajar. El sistema no es tan genial después de todo. Resulta difícil conformarse con un cine cuyas expresiones más personales excluyen la madurez y la alegría. ¿Es Woo un autor? Seguramente. ¿Es Woo un artista? Sospecho que no. ¿Le falta algo a la crítica actual? Creo que sí. Bazin murió en 1958 y no podemos preguntarle. ■



# The Woo

*Existen directores cuyos films logran la categoría de cine de autor a fuerza de trayectoria en el circuito comercial. Otros inician una filmografía de autor para más tarde, por cansancio, capitulación o simple deseo, abandonar sus marcas en grandes superproducciones o en spots publicitarios. Wu Yu-sen (John Woo) no calza cómodamente en ninguna de las dos categorías. Su vida, sus influencias y su origen oriental tienen mucho que ver con eso.*

por Máximo Eseverri

En la avant première de *Un mañana mejor* realizada en el Festival de Cine de Hong Kong en 1986 John Woo afirmó: "deberíamos poner más de nosotros mismos en nuestros films". De inmediato, podría leerse aquí algún tipo de apuesta por el cine de autor. Pero una afirmación semejante haría perder de vista varios matices fundamentales para acercarse a su cine y al cine de Hong Kong.

El título *Un mañana mejor* estaba inspirado en la expectativa de los sucesos de este año, por los que la isla pasó otra vez a manos de China. Era una expresión de aliento. Ese film representó el comienzo de su fama como director de películas de acción, y un punto aparte tanto en su carrera como en la del que a partir de allí sería su actor fetiche, Chow Yun Fat. Sin embargo, Woo llevaba más de diez años vinculado al circuito cinematográfico comercial de la colonia. Ya a los 19 había realizado sus primeros cortometrajes, que él mismo cataloga de "experimentales", como el trabajo de diez minutos *Accidentally* (hoy inhallable). Su acercamiento al cine se había dado a través de un grupo de teatro y un espacio cineclubístico creado por un diario destinado a estudiantes chinos. Eran jóvenes exiliados, la mayoría de los cuales había alcanzado la educación gracias a la caridad de iglesias y fundaciones norteamericanas.

Woo es oriundo de la provincia de Guangzhou (Cantón), China, donde nació en 1948. Hijo de un filósofo, llegó con su familia a Hong Kong en 1951 huyendo del régimen de Mao. Tras un gran incendio en 1953 vivieron un año en la calle, hasta que consiguieron una casilla. Allí, con siete u ocho años, recortaba dibujos de cowboys o samurais y los proyectaba en una pared con una antorcha que, al ser movida, animaba a los personajes. Yu-sen era un niño enfermizo, por lo que su familia debía gastar la mayor parte de sus ingresos en sus tratamientos. Desocupado, su padre contrajo tuberculosis y estuvo hospitalizado por diez años hasta su muerte. En esa época, su madre mantenía a él y a

su hermano trabajando como albañil. Woo comenzó la escolaridad a los nueve años, cuando una familia americana decidió apadrinarlo a través de una iglesia evangélica. Estudió en el luterano Matteo Ricci College. Mientras en el colegio maduraba su vocación sacerdotal, en casa recibía lecciones paternas de filosofía y cultura oriental, y en la calle mamaba el rock de Elvis o la rebeldía de James Dean. En los 60 no había escuelas de cine en Hong Kong. El joven Yu-sen aprendía teoría de los libros de cine, arte y filosofía que robaba en las librerías de la ciudad; o en las salas que frecuentaba cuando se escapaba de sus clases para ver a Truffaut, Antonioni, Bergman, Kurosawa o su director preferido de entonces Jean-Pierre Melville. Aunque ya había comenzado a trabajar como asistente de producción en los estudios Cathay en 1969, Woo recién conocerá a su maestro Chang Cheh en 1971 en los estudios Shaw Bros. Dos años después ya estaba dirigiendo su primer largo *The Young Dragons* (1973). Era una producción independiente de bajo presupuesto, una *period kung-fu movie*, como se llamaba a esas películas de artes marciales. En un ambiente donde llegar a director significaba fatigar los sets durante quince o veinte años, Woo era juzgado como demasiado joven y, lo que es peor, como intelectual. Sorprendió a todos cuando su film fue prohibido por violento. La productora Golden Harvest se interesó por el material y contrató a Woo por tres años. Luego de ser cortada, reeditada y refilmada, su película pudo exhibirse. El éxito le permitió filmar *Dragon Tamers* (1974) y *The Hand of Death* (1975), con un joven y desconocido Jackie Chan como protagonista y el mismo Woo en uno de los papeles secundarios. Después de realizar con éxito tres largos de artes marciales, Woo decidió dirigir la película de una ópera china: *La princesa Chang Ping* (1975), una exitosa remake de *La tragedia de la hija del emperador* (1959), de Tso Kein. Tres años después dirigió *Last Hurra for Chivalry*, perteneciente al género *wuxia*, cultivado en más de cien largometrajes por Cheh.

Mientras tanto, Woo estaba cobrando fama como director de comedias, gracias al renombre obtenido por *Money Crazy* y *Follow the Star* (1977). Ambas contenían mucho de slapstick en sus actuaciones, Yu-sen las recuerda como su homenaje a Charlie Chaplin y Buster Keaton. A partir de allí realizó cinco comedias más para los estudios Golden Harvest y Cinema City. Su preferida fue *From Rags to Riches* (1979), cuyo argumento es asombrosamente parecido al de *Yo contraté un asesino a sueldo* de Aki Kaurismäki: un ganador de la lotería tiene seis meses de vida y contrata un asesino para que lo mate, pero luego de pagarle se arrepiente de su decisión.

El éxito se convirtió en la cárcel de su creatividad. Los estudios solo estaban dispuestos a financiar sus comedias. Contra todos, Woo rodó su primer film policial en 1983 (diez años después de dirigir su primer largo), que entonces se llamó *Sunset Warriors*. Woo no quedó conforme con los resultados y decidió archivar la película. Los productores no quedaron más conformes que él: consideraban anticuado su estilo. La condena comercial le valió un exilio de tres años en Taiwan, donde continuó filmando comedias sin deseo ni repercusión.

Cuando en 1986 Yu-sen volvió a Hong Kong, su amigo y colega Tsui Hark acababa de fundar los estudios Film Workshop. Una de las primeras películas que salió de esa factoría fue *Un mañana mejor* (que en Argentina se conoce como *Amenaza final*). Era una remake del clásico de los 60 *Los colores de un héroe*, de Lung Kong. Fue el film más taquillero de la historia de Hong Kong. El mismo Woo realizó una segunda parte al año siguiente, en la que Chow Yun Fat encarna al hermano gemelo de su personaje muerto en el primer capítulo. A partir de aquí empieza la saga con ese actor, popular estrella televisiva de comedias románticas hasta ese momento.

La saga fundó un género que varias revistas europeas llamaron *heroic-bloodshed* (algo así como *heroico-sangriento*) y es un hito para el cine de Hong Kong: hasta entonces tanto los estudios como el público aprobaban solo comedias o cintas de kung-fu; realizar un film de gánsters en época actual era más que arriesgado.

El éxito también posibilitó el estreno de *Sunset Warriors*, ahora bajo el título *Los héroes no lloran*. Todo estaba listo para una tercera parte dirigida por él, cuando Tsui Hark se adelantó con el proyecto. Fue el fin de la relación entre Tsui y Woo.

Aquí comienza la serie de películas por las que empezará a ser conocido en nuestro país y en el mundo: *El killer*, de 1989, es quizás el mejor ejemplo del tópico principal en Woo: la amistad en circunstancias extremas. Más que una película de acción, *El killer* es un drama moral. Woo aseguró que nunca podría hacer una buena obra romántica, "porque nunca experimenté el amor romántico, y me desagrada la idea de filmar algo que nunca haya experimentado" (falso: años antes de decir esto Woo había rodado la ópera china, en la que una princesa de Cantón llora un amor imposible con un becario).

*Una bala en la cabeza*, de 1991, es una reformulación de lo que Woo planeaba como su tercera parte de *Un mañana mejor*, pensada como la juventud de los personajes de esa historia. La idea había sido considerada demasiado audaz por su productor Tsui Hark (que hoy realiza films como *La colonia*), quien se ocupó de dirigir un tercer episodio más cercano a lo esperable. *Once a Thief* en el 91 y *Duro de vencer* (*Hard Boiled*), con una memorable escena final de tiroteo en una nursery en el 92, cierran su período honkonés. Solo *El*

*killer* se estrenó en Argentina.

Su período en Hollywood ha sido estrenado aquí en su totalidad. Bajo el título *Operación cacería* pudo verse *Hard Target* (1993), protagonizada por Jean-Claude Van Damme e inspirada en *El juego más peligroso* (Irving Pichel y Ernest B. Schoedsack, 1932). El rodaje fue difícil por el recorte del presupuesto y los días de trabajo, y la prohibición de los productores de no matar más de siete villanos cada dos escenas. La edición final volvió a enfrentar a los inversores y Woo, con una nueva victoria de aquellos: Yu-sen quería que la historia culminara con la muerte del protagonista. El episodio concluyó con la designación de otro montajista, más conocedor de la censura norteamericana.

De todas formas Woo estaba feliz: era el primer director oriental contratado por Hollywood en la historia del cine. Para él, esta era la oportunidad de trabajar con gente de distintos orígenes unida por el amor al cine. Mucho de eso logró con la remake de *Once a Thief* que realizó para la TV canadiense.

*Código: flecha rota* (1994) comenzó una fructífera sociedad con John Travolta, cuya figura, curiosamente, fue resucitada por un admirador de Woo, Quentin Tarantino. Es lamentable aquí la ausencia de las cámaras lentas o los flashbacks de Yu-sen. A pesar de que sus marcas aparecen, la pluma de Graham Yost (*Speed*) parece tener más peso.

Ese es el presente de Woo: realizar una superproducción sobre la lucha del bien y el mal dentro de cada uno, sobre la experimentación de la realidad del otro (temas que Woo viene trabajando desde *El killer*); con las megaestrellas John Travolta y Nicolas Cage como protagonistas, con Michael Douglas en la producción y con un guión escrito por Mike Werb (que luego de conseguir varios títulos en Stanford formó una banda punk y tras fracasar comenzó a escribir para los estudios: hizo el guión de *The Mask*) y Michael Colleary (que viene trabajando para Roger Corman y Sam Raimi). Sería difícil encontrar un ejemplo más elocuente de lo que el cine de John Woo implica.

**Permanencia de Peckinpah.** Chang Cheh fue uno de los pioneros del nuevo cine de Hong Kong. Woo trabajó como asistente de dirección en varias de sus películas de artes marciales, famosas en Oriente por su extremada violencia y por el carácter estoico y romántico de sus personajes. Cheh revolucionó el género al utilizar actores y no actrices para los papeles principales. Era especialista en films épicos de espadas y caballeros (los llamados *wuxia pian films*). Sus espadachines de películas como *Golden Swallow* (1968) prefiguraron los rasgos de los protagonistas que en los films de Woo encarnarían más tarde Chow Yun Fat o Jean-Claude Van Damme. Woo reconoce una enorme influencia de Cheh, a quien describe como "el Sam Peckinpah honkonés", no tanto por la manera de retratar la violencia sino por "su incontenible forma de mostrar las emociones".

Por entonces, Woo había sido cautivado por el *film noir* de películas como *El samurai* (de Jean-Pierre Melville) y el *nuevo cine americano*, especialmente por Sam Peckinpah, Francis Ford Coppola y Stanley Kubrick. En el caso de Peckinpah se hablaba entonces de *violencia explícita*. Películas como *Perros de paja*, *La pandilla salvaje* o cualquiera de sus westerns son claros ejemplos de lo que se entendía por ello. Otros directores como Coppola o Scorsese también habían trabajado en este sentido. Muchos de ellos eran vinculados con la experiencia independiente, con una estética influida por los nuevos directores del viejo continente, con el rescate de las experiencias marginales de los directores consagrados o la reivindicación de los trabajos



industriales (en general westerns y films de acción) de ignotos directores de Hollywood. Eran la cola del león comercial.

¿Qué pasaba con Woo? En su caso, para empezar, no hay experiencia estudiantil-cinematográfica. Fuera de sus trabajos en 8 y 16 mm —que ocupan los primeros dos años en una trayectoria de 25—, su experiencia es de set. También hay aquí, como en Nueva York o Los Angeles, consumo de la Nouvelle Vague, de Kurosawa y de los westerns de Sergio Leone; pero a la luz de una enorme hibridación. En Hong Kong, Oriente y Occidente confluían todo el tiempo y en todos los ámbitos, no solo a nivel de los productos y las prácticas culturales, sino también en lo religioso y lo ético. Sir Run Run Shaw, uno de los jefes del estudio donde Woo se inició junto a Cheh, entendía al cine como “oscuridad con aire acondicionado” y afirmaba que “las mejores películas son las que hacen más dinero”. En este marco, Woo comprendió rápidamente que para poder realizar, debería seguir las reglas del sistema. No parece haber aquí una individualidad feroz que se camufla para apropiarse del medio industrial, sino un trabajador hábil, ex autodidacta, que supo aprender de sus padres profesionales, sus funciones ilegales y sus libros robados más que meros elementos técnicos.

El estilo tensionante y el ritmo cinético que Peckinpah utiliza para narrar la violencia son desarrollados por Yu-sen hasta lo hiperbólico, hasta la desmesura. Esa violencia desahogada, coreográfica, estilizada hasta constituir marcas de autor, es acaso una forma de congeniar arte e industria. Ambos elementos se destacan con sobrada eficacia en los films en que Yu-sen tiene espacio para dirigir. Decidir cuál de ellos prevalece es como mirar la mitad llena o la mitad vacía de un vaso. El estilo de Woo seduce como seduce Jano: es por su doble carácter y no por solo uno que atrae como cineasta.

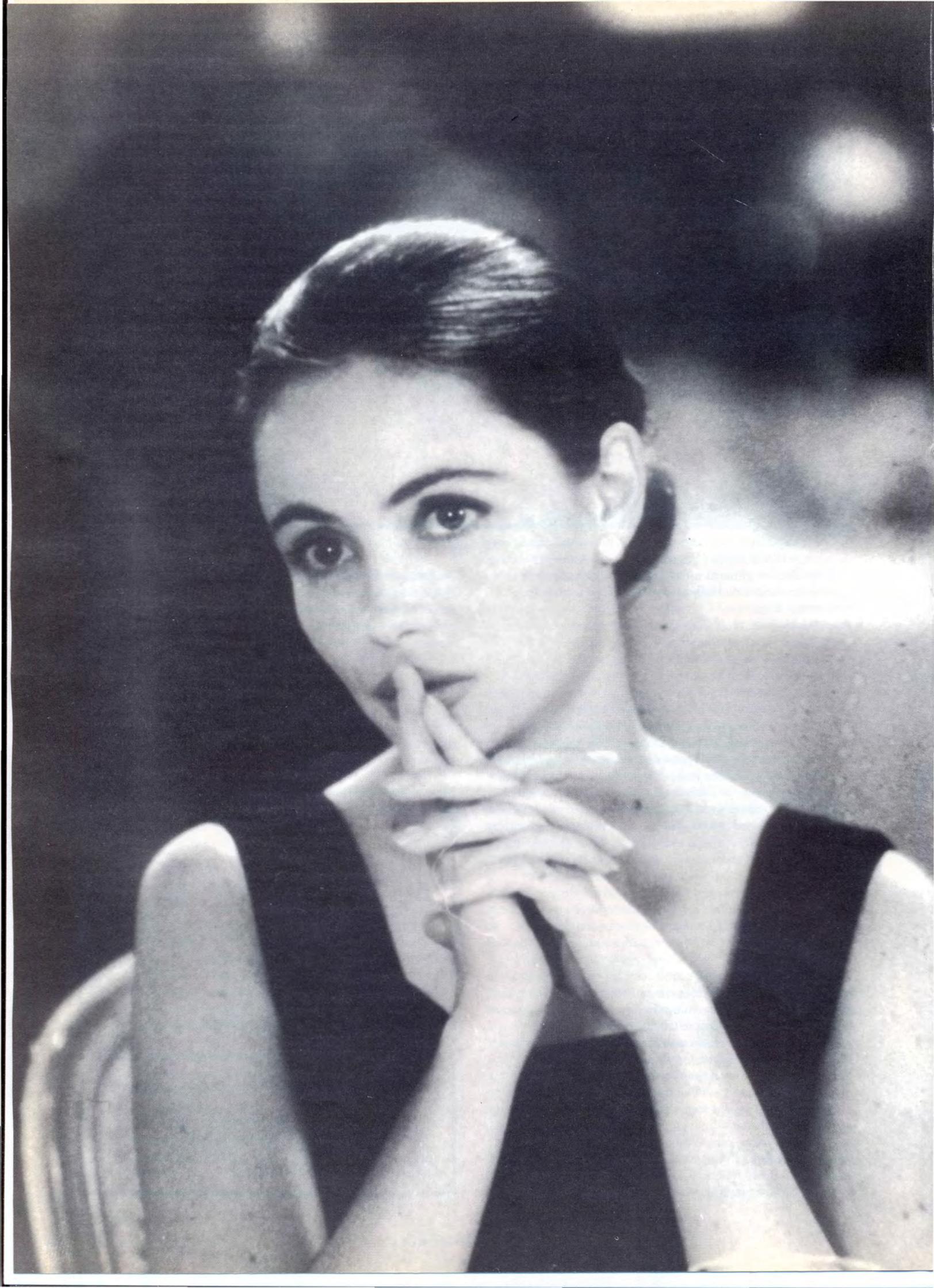
Woo y sus compatriotas compañeros de ruta Ringo Lam, Tsui Hark o Corey Yuen (que en su último film *Saviour of the Soul* tiene como guionista a Wong Kar-wai) están hoy

mudados y cómodamente instalados en Hollywood. No son las únicas adquisiciones: el japonés Kitano, por ejemplo, es también parte de este fenómeno, cuyo análisis escapa a los objetivos de esta nota.

Lejos de afirmar que Peckinpah y Woo son los culpables de todo, sí creo que son fundamentales para reconstruir la concatenación de estilos y tendencias que lleva hasta lo que hoy sucede con el cine de acción, cuando Hollywood se ve atraído/obligado a incorporar las versiones hibridadas fruto de su propia influencia y de las biografías y los movimientos que contra él se alzaron hace treinta o cuarenta años. ■

## Filmografía

- 1973, *The Young Dragon*
- 1974, *The Dragon Tamers*
- 1975, *Princess Chang Ping*
- 1977, *Follow The Star*
- 1977, *Money Crazy*
- 1978, *Last Hurrah For Chivalry*
- 1979, *From Riches To Rags*
- 1981, *Laughing Times*
- 1981, *To Hell With The Devil*
- 1982, *Plain Jane To The Rescue*
- 1983, *The Sunset Warrior*
- 1984, *The Time You Need A Friend*
- 1985, *Run Tiger Run*
- 1986, *A Better Tomorrow (Amenaza final)*
- 1989, *The Killer*
- 1990, *Bullet In The Head (Una bala en la cabeza)*
- 1991, *Once A Thief*
- 1992, *Hard Boiled (Duro de vencer)*
- 1993, *Hard Target (Operación cacería)*
- 1995, *Broken Arrow (Código: flecha rota)*
- 1997, *Face Off (Contracara)*



## El placer de estar contigo

Nelly et Monsieur Arnaud

Francia, 1995, 105'

Dirección: Claude Sautet

Producción: Alain Sarde

Guión: Claude Sautet y Jacques Fieschi con la colaboración de Yves Ulmann

Fotografía: Jean-François Robin

Música: Philippe Sarde

Intérpretes: Emmanuelle Béart, Michel Serrault, Jean-Hughes Anglade, Claire Nadeau, Françoise Brion, Michèle Laroque, Michael Lonsdale.

# Corazones esquivos

por Eduardo A. Russo

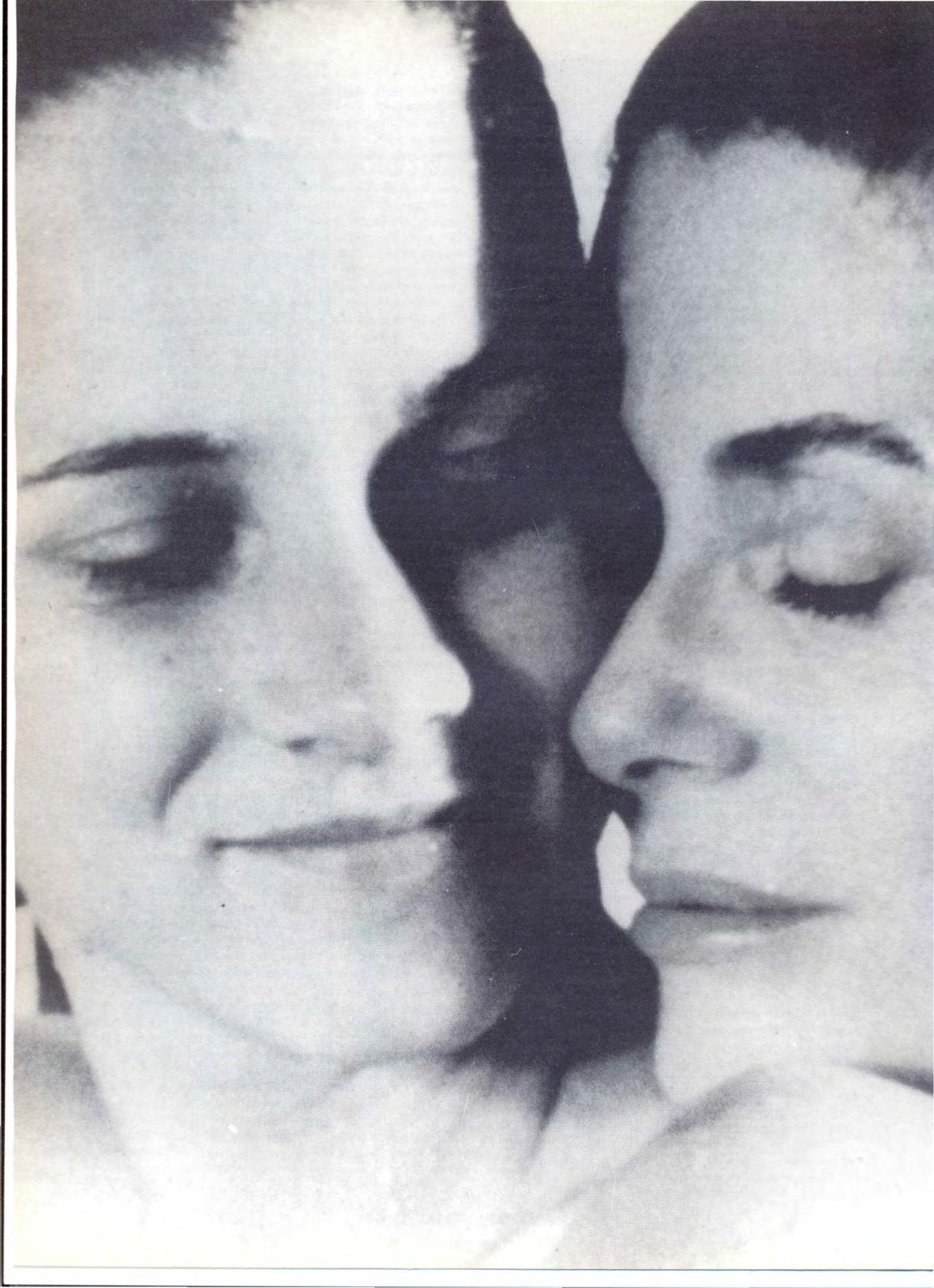
Trece películas a lo largo de 35 años; es indudable que Claude Sautet se toma su tiempo. El hombre es un minucioso observador y gusta dejar madurar sus films, pensar con calma la acción posible. *El placer de estar contigo* nació de su contemplación de una escena cotidiana: una mujer joven y un hombre mayor juntos, en una mesa de café, ensimismados en su charla: ¿qué los une, por qué están tan cerca, en esa intimidad que solo puede proveer el café como el más privado de los espacios públicos? ¿De qué estarán hablando? Fue ese cuadro que hizo germinar la historia de Nelly y el Sr. Arnaud. El citado Sr. Arnaud (Michel Serrault) es un abogado veterano, que a los 70 se mantiene mayormente conforme con su vida apacible, aunque acusa —de acuerdo a sus propias palabras— “una cierta fragilidad a velocidad crucero”. Nelly (Emmanuelle Béart) lleva un tiempo de casada y su matrimonio con Jérôme no es lo que prometía. Trabaja por demás y su marido —si bien se sospecha un aceptable amo de casa— limita su actividad a leer el diario, comprar los ingredientes para la cena o mirar la tele. Llega el momento en que la atribulada Nelly conoce en un café, por medio de una amiga común, al Sr. Arnaud, y de allí nace una relación que de ocasional contrato de trabajo va a derivar en una intimidad tan singular como inasible. Relatar más detalles de lo que ocurre en *Nelly et Monsieur Arnaud* acaso sea traicionar la complejidad de una trama donde a pesar de los nombres propios involucrados en el título, los personajes frecuentemente llamados secundarios adquieren una presencia decisiva.

Sautet es un retratista magistral, especialista en dotar de vida a quienes aparecen brevemente, como si fueran portadores de toda una historia a deducir: Jérôme, que solo ingenuamente podría calificarse como un vago; la hija y yerno de Arnaud, deportivos buitres que acaso también lo quieran; la radiante ex esposa Lucy, que estrena simultáneamente viudez de segundo marido y reconciliación inmediata con el primero; la amiga Jacqueline, con su pavor antiedad y su mucho más joven marido; el editor Vincent o el excéntrico Fallabella, con el que Arnaud sostiene una relación entre amistosa y deudora que hasta daría para otra película... hasta la madre de Nelly —una voz que llama por teléfono un par de veces y que ni siquiera escuchamos— parece estar allí, presente ante el espectador. Todos se entrecruzan y sostienen máscaras que a veces coinciden con sus verdaderos rostros.

El lugar común quiere que Sautet se ocupe de esas vaguedades dulcificadas que suelen llamarse “pequeñas cosas de la vida”. Sin embargo, más bien se interesa por las circunstancias donde lo presuntamente minúsculo puede implicar un giro decisivo, por esas decisiones aparentemente nimias pero de las cuales no hay retorno. Sus personajes parecen saber que de esos gestos están compuestos los vuelcos de una vida y se previenen de ellos, por lo común con una coraza que pretenden segura pero es un cascarón frágil, permeable, que deja pasar al otro y permite cambios profundos de los que a veces no se dan cuenta en el momento: las cosas llegan a su tiempo. A los 70 del Sr. Arnaud, o tal vez algo después de los 25 de Nelly. Aunque resulte difícil aceptarla —como pretende su autor— en tanto “comedia satírica”, *El placer de estar contigo* responde al ya habitual registro antimelodramático de Sautet. Los prodigios realizados con la dupla Serrault-Béart se redoblan si uno toma en cuenta la carga habitual de tensión (delirante o histérica en él, pasional en ella) que uno se ha acostumbrado a esperar de los personajes que componen habitualmente. El trío comparte un mismo metrónomo, y el estilo de *El placer de estar contigo* responde a un ideal de transparencia que coloca lo autoral de Sautet en el costado de las recurrencias temáticas: las correspondencias con *Un corazón en invierno* son evidentes. Pero también están la pareja desnivelada —aunque allí las distancias sean sociales— de *Algunos días contigo*, o las desavenencias generacionales expuestas o en sordina de *Mal hijo*, por citar unos pocos casos.

Si el mundo de Sautet parece ubicarse en un terreno neutro en cuanto a las redes del poder a escala social y a las presiones de la economía (los aprietos de Nelly son *preliminares* a la relación con Arnaud), no se dirige —en el sentido usual del melodrama— a concentrar la tensión en el seno de la familia para ejercitar allí la tiranía o la emancipación posible. Sus almas se ligan en forma horizontal, en relación de paridad. En ese sentido, aunque se defina como escéptico, Sautet se desplaza hacia un terreno posromántico. El amor pasión es descartado en pro de una emoción sublimada. Arnaud, o la misma Nelly, por razones diferentes, evitan toda desmesura, en un intento de control de sí mismos que no parece tan represivo como procurador de una presunta medida que no pueden mantener sin perder tanto o más de lo que ganan. Tratan en última instancia —define Arnaud con la sorna que utiliza para emitir sus mayores verdades, como diciéndolas en broma— solo de sobrevivir.

Con las peripecias de sus sobrevivientes de las “pequeñas cosas” —que hieren tanto como las “grandes”— los sucesos de *El placer de estar contigo* están hilados de forma no ajustada. Su estructura disipa las intensidades; más bien deja entrever en las pausas lo que pasa dentro de los personajes. Acaso los momentos más intensos del film se ubican donde un personaje vacila, con su mirada perdida: Jérôme cuando su mujer se va en el taxi y la ve alejarse, luego de ayudarla a cargar sus valijas de recién separada; Nelly en la puerta del bar donde acaba de romper con Vincent, o el último y el más significativo: el Sr. Arnaud abstraído en el aeropuerto, mientras su mujer presenta los pasajes para que juntos comiencen a recorrer medio mundo y atrás quede Nelly, casi seguro para siempre. Es que más allá de la notoria dificultad para las relaciones que todo lo comprometen, que desafían cualquier límite, y que sus personajes tratan de escamotear en forma más o menos elegante (en todo caso tropezando, sin caerse), está el trasfondo melancólico, acaso el último *leitmotiv* de Sautet: el de la pérdida. No la del gran desgarró, sino esa que se lleva encima y se cree poder soportar. Sin elevar una queja —de allí su íntima humanidad y hasta su grandeza— las criaturas de Sautet perseveran a pérdida pura: se hacen íntimos y uno los lleva consigo a punto tal que podría encontrárselos en el café a la salida del cine. ■



## Los ladrones

Les voleurs

Francia, 1996, 110'

Dirección: André Téchiné

Producción: Alain Sarde

Guión: André Téchiné y Gilles Taurand con la colaboración de Michel Alexandre y Pascal Bonitzer

Fotografía: Jeanne Lapoirie

Música: Philippe Sarde

Montaje: Martine Giordano

Diseño de producción: Jean-Jacques Albert

Intérpretes: Catherine Deneuve, Daniel Auteuil, Laurence Côte, Fabienne Babe, Julien Rivière, Benoit Magimel, Ivan Desny.

# Los enigmas helados

por Alejandro Ricagno

Hay algo perturbador en las historias que André Téchiné filma. Como si siempre existiera en ellas una escena fuera de campo que amenaza con aparecer pero no lo hace y que lo contamina todo. Sin embargo, no se sabe cuál es esa amenaza, a qué exactamente se refiere esa escena ausente, mientras el film transita por su intrincada trama, resuelta la mayoría de las veces con un aplicado manierismo. Las anécdotas que Téchiné encara giran siempre alrededor de una obsesión en la que resuena el fantasma del doble o del hermano amado, rival o enemigo (recordar *Las hermanas Brontë* y la obsesión de Emily por su hermano, el ambiguo afecto fraterno rozando el incesto de Deneuve y Auteuil en *Mi estación preferida* o más atrás el doble papel de Depardieu en *Barroco*, por citar algunos casos). También pesa sobre sus historias una atmósfera en la que la muerte, natural o violenta, tiñe a sus criaturas de cierta morbidez necrofilica (como ocurría en *Apasionados* y en la excelente *El Hotel de las Américas*) y que de algún modo se conecta con la precariedad afectiva de todo vínculo. Pero Téchiné imprime a estos relatos (y *Los ladrones* no es una excepción) una puesta que mantiene una distancia emocional que los enrarece y en ocasiones parece confundirse con frialdad académica. En contraposición con la intensidad de las historias, esa distancia funciona por momentos como una contención interesante, mientras que en otros sumerge al relato en un manto de hielo. Así es el mundo de Téchiné, como si fuera posible imaginar un postre *flambé* invertido: algo arde bajo una superficie helada. Su universo filmico es esencialmente elegíaco y melancólico pero, como algunos de sus personajes, aparece vestido con una falsa indiferencia que le impide exponerlo y exponerse. Hay siempre una verdad emocional escamoteada que, sin embargo, lucha por resquebrajarse y emerger. Esto sucedía en *El Hotel de las Américas* y en *Toda una mujer*, probablemente sus dos obras más logradas. En films sucesivos, Téchiné ha acentuado esa característica que antes le permitía un exuberante barroquismo en la puesta en escena, ahora reemplazado por una mayor complicación en la estructura de la historia y esencialmente en el punto de vista. En *Los ladrones* el punto de vista narrativo se

multiplica. Luego de la muerte de Iván, el jefe de una banda de ladrones de autos en pequeña escala (Didier Bezace), llegan al hogar paterno su hermano Alex, un policía parco y resentido (Daniel Auteuil), y Juliette (la exquisita Laurence Côte), la joven que lo acompaña. La presentación de estos personajes se realiza a través de la voz y la mirada de un niño, el hijo de Iván, que asiste a una serie de encuentros y diálogos para los que no tiene más respuestas que sus propias dudas. El espectador es colocado un poco en el lugar de ese niño que no sabe lo que pasa. Pero a partir de esa escena primigenia, el film vuelve temporalmente sobre sus pasos y se divide en diversos flashbacks que, a la manera de capítulos o piezas de un rompecabezas, van presentando, desde diversos puntos de vista, el tipo de relación que tienen todos estos personajes entre sí. Así, nos enteramos de cómo Alex conoció a Juliette, de que ella tiene a su vez un hermano que participa en las actividades ilegales de Iván, de la rivalidad entre Alex e Iván, de la presencia de una profesora lesbiana que ama a Juliette, de cómo esta última deviene alternativamente amante de los tres, y de las circunstancias que llevan a la muerte de Iván. El juego dramático consiste en sustituir paulatinamente la intriga policial por otra de tipo psicológico. Importa menos qué pasó la noche del asesinato de Iván que el tipo de relaciones afectivas (las cosas ocultadas, las competencias familiares y amorosas, la violencia soterrada) que este grupo heterogéneo mantiene entre sí, y sobre el que pesa una soledad esencial. Si el triángulo es la figura central de los vínculos en casi todos los films de Téchiné, aquí podríamos hablar de sucesivos pares o de múltiples triángulos mutantes donde cada lado parece permanecer en un frágil equilibrio y a punto de romperse para formar otra figura. Si bien el triángulo principal es el del policía, la chica y la profesora (con el fantasma de Iván rondando), no lo son menos el de Juliette, su hermano Jimmy y el ladrón de autos, o el del niño, su madre y Jimmy, y por qué no el de los dos hermanos, el policía y el ladrón, y el padre de ambos (este último interpretado por el fassbinderiano Ivan Desny). Todos esos lazos en tensión son explorados alternativamente por la caligrafía de Téchiné que intenta por un lado desentrañar y por el otro contemplar con ese extrañamiento característico de su obra. *Los ladrones* es un film curioso, lleno de falsas pistas y donde los personajes se definen más por lo que callan que por lo que revelan de sí mismos. El problema de la película consiste justamente en que en ocasiones la estructura de puzzle la diversifica y Téchiné parece perder el destino hacia el que se dirige. Un poco como sus personajes, el director no logra definir la totalidad del relato. Su ambición por integrar la historia amorosa de Juliette, Alex y Marie y la tensión de los conflictos familiares y morales de Alex —personaje sinuoso y difícil, cuya ambivalencia Auteuil desarrolla minuciosamente— no consigue concretarse de modo satisfactorio. Entre lealtades y deslealtades, engaños y competencias fraternas y la telaraña emocional que envuelve a las criaturas de esta historia, se destaca la figura del personaje de Deneuve, tal vez el más generoso y menos calculador de todos. Como siempre en Téchiné, la entrega total al amor tiene consecuencias trágicas. El final del film nos devuelve la voz y la mirada de ese niño, testigo imperfecto, que deberá fatalmente construirse desde lo que ignora y lo que secretamente intuye. Casi como el mismo espectador frente a esta película de enigmas sin enigma que deja más preguntas que respuestas. Quizá demasiadas. *Los ladrones* termina por resultar un film ambicioso pero en algún punto asfixiado en su calculada dispersión que quiere volverse concéntrica sin llegar a lograrlo del todo. Como si se robara a sí mismo la posibilidad de explorar esos interiores volcánicos que existen debajo del hielo. ■



## Contacto

Contact

EE.UU., 1997, 146'

Dirección: Robert Zemeckis

Producción: Robert Zemeckis y Steve Starkey

Guión: James V. Hart y Michael Goldenberg sobre la novela de Carl Sagan

Fotografía: Don Burgess

Música: Alan Silvestri

Montaje: Arthur Schmidt

Diseño de producción: Ed Verreaux

Intérpretes: Jodie Foster, Matthew McConaughey, James Woods, John Hurt, Tom Skerritt, Angela Bassett, David Morse.

# Ciencia y técnica

por Gustavo Noriega

La anécdota es tan conocida como falsa. Un lego le pide a Einstein que explique la teoría de la relatividad. Einstein se la explica pero su interlocutor no le entiende. Einstein simplifica la explicación y el otro sigue sin entender. Así unas cuantas veces, esquematizando cada vez más. Finalmente el lego dice: "Ahora sí entiendo". Y Einstein responde: "Sí, pero ya no es la teoría de la relatividad".

Divulgación y vulgarización son dos palabras muy parecidas, siendo los límites en los cuales una se convierte en otra bastante difusos. Carl Sagan, autor de la novela en que se basa *Contacto*, fue no el mejor pero sí el más famoso de los divulgadores científicos. Zemeckis —que, trabajando en el cine más comercial del mundo, no sabe lo que es un fracaso— ha contado la historia de este siglo de los EE.UU. a través de un idiota. Han divulgado y vulgarizado creando obras inexactas y apasionantes. Pero su combinación es como un salto al vacío en dos zancadas. Sagan escribe en 1985 una novela en la que toscamente despliega sus rudimentarias ideas sobre la ciencia y la religión. Zemeckis toma la novela y la simplifica agregándole sus toques personales que derivan de sus películas anteriores. El resultado es una película espectacular y confusa, por momentos apasionante y casi todo el tiempo ingenua.

**Sagan.** La década del 80 tuvo un auge en la divulgación de las especulaciones relacionadas con la física y la astronomía. Uno de los pilares de este furor fue la serie televisiva

*Cosmos*, pensada, escrita y excesivamente protagonizada (su subtítulo era *Un viaje personal*) por Carl Sagan. *Cosmos* cautivó las mentes del público de todo el mundo (según el pressbook de la película fue vista por 500 millones de personas en 60 países). Los viejos y queridos planetas, hasta ese momento restringidos a planetarios y sociedades astronómicas, pasaron a ser un fenómeno mediático. Y a ellos se les agregaron agujeros negros, pulsares, quasars, leptones, etc.; cosas con nombres de duendes y propiedades mágicas.

La ubicación de Sagan en este panorama era, en realidad, incómoda. Por un lado, siempre defendió la ciencia como un lugar de conocimiento contrastable, con reglas claras e inapelables, opuesto a las supersticiones, las noticias absurdas de los tabloides sensacionalistas y, con una actitud más prudente, a la religión. Por el otro, la ciencia —que no funcionaba de la manera idílica en que Sagan la presentaba— ponía en boca de algunos astrónomos y físicos teorías cada vez más extrañas y cercanas a lo místico donde los gatos están y no están, las cosas son materia y onda al mismo tiempo y los enunciados más sorprendentes del budismo parecen tener correlatos cuánticos. Son significativos los títulos de algunos de los libros más populares de la época: *Dios y la nueva física*, de Paul Davies, y *El Tao de la física*, de Fritjof Capra. Sagan quería mostrar que la ciencia avanza en forma lineal, que el conocimiento se supera a sí mismo utilizando comprobaciones empíricas para reemplazar a la fe y al criterio de autoridad. Sin embargo, y razonablemente debido a la creciente especialización de los científicos, este criterio de autoridad le resulta a la ciencia indispensable y cotidiano. La incapacidad de la nueva física para oponerse a la religión en términos de sentido común está bien reflejada en esta frase del genetista Richard Lewontin: "Carl Sagan acepta, como yo, la dualidad de la luz, que es al mismo tiempo onda y partícula, pero piensa que la consustancialidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo pone al misterio de la Santísima Trinidad en 'serios problemas'. Dos es compañía pero tres es multitud".

Quiero introducir una nota personal de recuerdo de aquellos tiempos de especulaciones, colecciones de libros de divulgación, documentales y revistas especializadas: fue una época absolutamente maravillosa. Adherí a sus extrañas conclusiones con la misma mezcla contradictoria de escepticismo intelectual y entusiasmo épico con que antes había abrazado la idea de que el proletariado iba a emancipar a la humanidad. Creo que nunca llegué a entender realmente nada de las decenas de libros que leí en aquellos días, pero sus misterios tenían una fascinación literaria que no le iban en zaga a *El señor de los anillos* o la literatura artúrica.

Lo peor que podía pasar era que uno de los científicos pretendiera acortar esa brecha inexistente y tratara de llegar a la literatura a partir de la ciencia. El paso lo dio Sagan con la novela *Contacto*, uno de los libros peor escritos que jamás se hayan publicado. *Contacto* combinaba ideas fascinantes —la matemática como un lenguaje universal que permite la comunicación entre civilizaciones de sistemas distintos— con discusiones pobres y esquemáticas sobre la relación entre ciencia y religión entre dos personajes arquetípicos, la científica y el predicador. Dos cosas del libro revelan las ideas de Carl Sagan acerca de la ciencia, la religión y la literatura. Una es el final de la novela, donde se postula la existencia de un Dios Matemático, la forma en que Sagan logra adecuarse a los tiempos. Su Aparición está desarrollada en los infinitos decimales del número irracional  $\pi$ . Como todo número irracional,  $\pi$  (que para los escolares se redondea en 3,1416) extiende sus decimales infinitamente (por eso es irracional ya



que no puede expresarse como una razón, como, por ejemplo, tres quintos).  $\pi$  está calculado por los humanos hasta una cierta posición decimal. La novela postula que a partir de un cierto lugar, los decimales son una sucesión no casual de ceros y unos que, leídos correctamente, representan un círculo perfecto. Algo así como la firma cósmica de un Dios innecesario, una confesión del asombro no siempre materialista que provoca el orden de las cosas.

La idea que Sagan podía tener sobre la literatura está expresada en la involuntariamente desopilante nota de agradecimiento que figura al final de la novela. Entre otras personas agradece al profesor Thorne que, según dice, “se tomó la molestia de analizar el sistema de transporte galáctico que se describe en el libro, y de avalarlo con cincuenta líneas de ecuaciones del campo de la física gravitacional”. ¡No se hubiera molestado, profesor! La nueva física se fue desvaneciendo como una pompa de jabón. En lo personal, sufrí un rudo desengaño cuando un matemático, tan atrapado como yo en estas fábulas, relativizó su conexión con la realidad. “El problema es que los físicos dividen por cero”, fue su frase fatal. Por otra parte, el fracaso de varios intentos por llegar a una “teoría unificada” —objetivo con resonancias místicas— la fue desplazando del centro de atención. Propensos a bandearnos de un extremo al otro como somos las personas, el último best-seller de literatura científica en los EE.UU. se llamó: *Is Science Dead?*

**Zemeckis.** ¿Qué hizo el director de *Forrest Gump* con esta divulgación de los avances científicos y de la compleja relación entre ciencia y religión que se sumerge en lo vulgar? En principio, nada menos que revulgarizarlo con algunos procedimientos hollywoodenses típicos como, por ejemplo, tomar a los personas que en la novela discuten castamente sobre fe y conocimiento y enchufarles un romance. Esta romantización bien puede haber estado decidida no por el director sino por alguno de los comités que prefiguran la película, en particular las agencias de representantes. Más personales son algunas perspectivas que remiten a películas anteriores de Zemeckis. La novela imaginaba a una presidente de EE.UU. mujer pero, escrita en la década del 80, la describía asociada a un entorno cultural que corresponde a la presidencia de Reagan. Zemeckis, en presencia de un material documental de la conferencia de prensa de Clinton cuando se encontraron probables indicios

de vida microbiana en Marte, no resistió la tentación de usarlos y ubicar al actual presidente de EE.UU. con los personajes de la película (usando montaje puro y simple, composiciones al estilo *Forrest Gump* y algunas tomas sugestivas que había usado con los Beatles en *I Wanna Hold Your Hand*). Lo que, asociado a su entorno reaganiano con una presencia muy fuerte de lobbistas de grupos religiosos, da una especie de monstruo histórico de dos cabezas. Esto, interpretado con buenos ojos, puede leerse como un comentario político sofisticado, pero sin esa benevolencia, puede recibir una máxima de, justamente, el bueno de Forrest: “Estúpido es el que hace cosas estúpidas”.

Otro procedimiento habitual al adaptar una novela al cine es el de condensación, resumiendo varios personajes en uno o acortando los tiempos y las situaciones. Pero aquí la condensación refuerza una vieja idea imperial de la ciencia ficción, la de que EE.UU. es el mundo. En la novela, la nave que viaja a la estrella Vega está compuesta por miembros de varias nacionalidades. Aquí, y a pesar de un vehemente discurso de la profesora Arroway en contrario, la posibilidad de que viaje alguien que no sea norteamericano es la misma que tiene de besarse una pareja de blancos y negros en una película del mismo origen.

Pero más allá de torpezas, vicios y tendencias naturales, Zemeckis sigue siendo el más norteamericano de los directores norteamericanos, más aun que su mentor Spielberg. Y si algunas de sus comedias (la notable saga de *Volver al futuro* o *La muerte le sienta bien*) deslizaban una mirada ácida hacia su país, esa causticidad revestida de buen humor parecía o bien diluirse o bien complicarse con *Forrest Gump*. Si esta era una película de lectura difícil —una apariencia reaccionaria que bien podía encubrir una mirada más profunda—, *Contacto* hace abandono de toda complejidad y presenta una visión de EE.UU. que bien puede resignificar la película del idiota. *Contacto*, con su multimillonario filántropo en las sombras, lleno de poder, y su científica protegida de tintes spielberguianos; con sus imágenes New Age que hubieran sorprendido al científicista Sagan y su conjunción de religión y ciencia (“La historia examina el terreno común entre la ciencia y la religión, sus similitudes y sus diferencias. Finalmente, los dos personajes centrales tienen que aprender el uno del otro”, simplifica el coguionista James Hart), parece la película de la Cientología, esa secta monstruosa que une la espiritualidad con el dinero y que ha hecho nido en Hollywood. ■

## 24 horas (Algo está por explotar)

Argentina, 1997, 78'

Dirección: Luis Barone

Producción: Sandra Gugliotta

Guión: Guillermo Saccomanno

Fotografía: José Guerra

Música: Napo

Intérpretes: Julieta Ortega, Mausi Martínez, Rubén Rada, Sergio Surraco, Martín Adjemián, Cutuli, Bobby Flores, Tom Lupo, Paco Fernández De Rosa, Divina Gloria.



# Tango posmoderno

por Quintín

Salta a la vista (y al oído) que la ópera prima de Luis Barone es un intento fallido. Hay distintas maneras de hacer mal una primera película. Una es por incompetencia, pero no es el caso. *24 horas* prueba que Barone puede contar una historia complicada, filmar correctamente las escenas y lograr un nivel de actuación decoroso en un elenco enorme que incluye muchos amateurs (entre estos, algunos tienen carisma, como Rubén Rada, y otros tienen cara dura, como David Blaustein o Bobby Flores, pero todos se las arreglan bastante bien). Otra manera de errarle es por exceso de prudencia, pero Barone no tiene miedo de exponerse, y eso resulta saludable. La tercera es un clásico de los debutantes: querer ponerlo todo en un film. Algo de esto es lo que ocurre: hay tantos personajes, tantas situaciones en *24 horas*, que nada ni nadie se desarrolla lo suficiente y la película tiende a neutralizarse a sí misma: la falta de centro la deja a la deriva.

Pero más que averiguar si Barone logró lo que se propuso, lo interesante es discutir la propuesta en sí. Creo que Barone está equivocado. Básicamente porque si *24 horas* intenta satirizar desde el desenfado la sociedad argentina con una estética moderna, el resultado no es ese: la película resulta antigua y sus críticas son complacientes. *24 horas* se parece a cierta televisión de los últimos años. Todo es rápido, todo es chistoso, todo se resume en un par de clichés ingeniosos, todo se basa en el sobreentendido de que somos simpáticos a

fuerza de ser ignorantes y canallas. Así eran muchas de las comedias del cine argentino de hace 40 años. Después vino la falsa seriedad y la pretensión. Barone parece alzarse contra la segunda desgracia para volver a la primera. El problema es que la televisión ya lo ha hecho y lo repite todos los días. *24 horas* insiste, como prueba de su mentalidad transgresora, que en Buenos Aires se miente, se roba, se mata. Que los funcionarios son corruptos, que las colegialas se prostituyen, que todos los ciudadanos violan la ley de algún modo, que el matrimonio es el infierno, el amor es un engaño, la amistad un cuento chino y los niños sufren por la maldad de sus padres. Barone no deja de advertir que la pobreza tiene mucho que ver con todo esto y, tal vez por eso, cada personaje declara desde su desolación que lleva escondida una esperanza humilde. Algo así como *Cambalache* más *Volver*. Pero todo esto no ocurre en el barrio ni bajo las luces del centro sino en un ubicuo local "24 horas". Es un tango posmoderno, un tango que no puede silbarse: es la actualización de una queja moralizante y conservadora que en el tango era superficie y aquí es esencia. Una queja sin destinatario preciso, que se agota en la generalización vacía, en una pesada letanía de autodesprecio que no es lejana a la idea de que hemos sido castigados por nuestros pecados.

Es cierto: las historias oficiales de la Argentina fabrican próceres de cartón y héroes impolutos y el cine es una de nuestras historias oficiales. Pero la televisión es nuestra historia extraoficial y no es menos reaccionaria. Todo ocurre como si el fracaso en la construcción de una épica llevara a un eterno chapalear en el grotesco. La televisión parece haber inventado los recursos para eternizarnos allí. El cine, desde Chaplin, siempre ofreció una posibilidad de gozar en la pobreza y la injusticia. Pero la moral de la televisión, en la que *24 horas* se inscribe, es la de ofrecerle al espectador una participación en el goce de esas tragedias. El cine puede dividirse en dos: las películas en las que gozan los personajes y aquellas en las que gozan los realizadores. No permitirles a los personajes que inventen su camino, no dejarlos que inventen a partir de sus calamidades para reír con ellos lleva a reírse de ellos. A un autoritarismo de la burla que le propone a la audiencia ser su cómplice. *24 horas* reclama justamente esa complicidad. Es cierto, no intenta negar que las calamidades lo son ni buscarles soluciones fáciles. Pero hace algo equivalente: las declara eternas porque las encuentra útiles para entretenernos.

Ser un moralista implica desear que los males que se denuncian no se acaben nunca para poder seguir denunciándolos. Ser un cínico es festejar esos males. Hay una delgada línea que separa ambas posturas y *24 horas* la traspone sin proponérselo. La abundancia de cocaína en la película parece el símbolo de la labilidad de ese pasaje. ■

## Un papá de sobra

(Father's Day)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Ivan Reitman. **Producción:** Joel Silver e I. Reitman. **Guión:** Lowell Ganz y Babaloo Mandel sobre la película *Los compadres* de Francis Veber. **Fotografía:** Stephen H. Burum. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Sheldon Kahn y Wendy Greene Bricmont. **Intérpretes:** Robin Williams, Billy Crystal, Julia Louis-Dreyfus, Nastassia Kinski, Charlie Hofheimer, Bruce Greenwood.

Cuando una película es tan claramente fallida, su análisis debería correr por cuenta de peritos en catástrofes. Porque en este film hay un director de comedias que ya ha dado pruebas de su talento: Ivan Reitman, de quien yo decía con orgullo que sus películas siempre lograban figurar entre las diez mejores del año, y que realizó buenas comedias clásicas, sacando lo mejor de los protagonistas y trabajando con un grupo de excelentes actores de reparto (estos últimos completamente ausentes aquí). Porque está Billy Crystal, un comediante talentoso al que siempre creí incapaz de decir un chiste malo. Porque los guionistas son Lowell Ganz y Babaloo Mandel, que son al guión lo que Reitman y Crystal son a la dirección y la actuación. Esta es la historia: dos hombres reciben la noticia de que la mujer con la que se acostaron hace 17 años tiene un hijo de ellos y luego se enteran de que la madre no sabe cuál de los dos es el padre. Esa fórmula bien podría haber servido para una película de Reitman, pero protagonizada por Schwarzenegger y De Vito, pareja desapareja que funcionó en *Gemelos* y mucho mejor aun en *Junior*. Crystal y Williams no funcionan ni en chiste (debe haber sido horrible el día en que Reitman descubrió esto) y además pierden su propia esencia. Billy Crystal está especialmente apagado. Es hora de decir que la culpa de todo la tiene la remake. *Los compadres*, protagonizada por Gérard Depardieu y Pierre Richard, es el origen de esta película. Que la comedia americana deba copiar a la francesa no es un buen síntoma y que además un director de estilo más bien clásico decida imitar el humor francés tampoco es bueno. Una vez más, como le ocurrió a Nora Ephron en *Mixed Nuts*, el humor de Francia se traduce en una serie innecesaria de groserías y mal gusto para resolver situaciones. Cosa que no les ocurre a los franceses. Además, todo se resuelve de una manera moralista ya que el verdadero padre es el que se casó con la mujer y cada uno vuelve o trata de encontrar a su pareja. Un manto de piedad es lo que pide esta película y quienes la hicieron. Por respeto a sus trabajos anteriores, y por única vez, creo que se lo merecen. ■

Santiago García



## El ídolo

(The Leading Man)

Gran Bretaña, 1996. **Dirección:** John Duigan. **Producción:** Bertil Ohlsson y Paul Raphael. **Guión:** Virginia Duigan. **Fotografía:** Jean-François Rubin. **Montaje:** Humphrey Dixon. **Diseño de producción:** Caroline Hanania. **Intérpretes:** Jon Bon Jovi, Lambert Wilson, Anna Galiena, Thandie Newton, Barry Humphries, David Warner, Patricia Hodge.

En sus buenos tiempos, Beavis & Butt-head, los dos zoquetes que miran televisión durante todo el día, se encontraron con un clip y un tema cantado por Bon Jovi. Apenas apareció la imagen del rockero light, Butt-head dijo una de las frases más graciosas del dúo: "¿Y este quién es? ¿Bridget Fonda?" Jamás creí que Jon Bon Jovi pudiera dedicarse al cine. Siempre me molestaron sus canciones, su peinado de peluquería y su fama de cuarto de hora para adolescentes. Pero bueno, aunque ya había trabajado en *Luz de luna*, la culpa la tiene *El ídolo* de John Duigan, el australiano-británico que engendró *Sirenas* y que filmó *Romero* con la corrección de un telefilm. Pero, oh sorpresa, *El ídolo* es una película simpática por el anacronismo de su propuesta temática, y cuidada y prolija en el guión y en las interpretaciones (incluyendo a Jon Bon Jovi). Duigan jamás haría por su propia cuenta una buena película, pero en *El ídolo* contó con la ayuda del libro escrito por su hermana Virginia, quien seguramente vio más de una obra de teatro de los 60 donde se confundían las vivencias de los personajes con los ensayos y la representación en el escenario. La cuestión es que *El ídolo* mantiene un impensado interés al relatar diversas historias basadas en infidelidades, matrimonios insatisfechos y pactos riesgosos entre hombres que pueden terminar mal. Todo empieza cuando el actor de Hollywood que personifica Jon Bon Jovi llega a Londres para actuar en una obra de teatro escrita por un amigo que anda mal en su matrimonio. *El ídolo* es una película con una propuesta anacrónica que recuerda las tramas típicas del cine y el teatro norteamericanos de los 60, en las que el esposo infiel se preocupaba porque su mujer flirteaba con otro. (Al respecto, *Silencio... se enreda* de Bogdanovich trata un asunto parecido pero de una manera disparatada.) Con este argumento nada novedoso pero atractivo, la película mantiene su interés sin recurrir a escenas meramente decorativas —el relato es clásico, y nunca decae en intensidad—: es un viaje en el tiempo hacia una forma artística anticuada pero también placentera. Muy 60, sería y conflictiva, el film de Duigan, aunque parezca mentira, anuncia un buen futuro actoral para Jon Bon Jovi. Quien además, por suerte, no abre la boca para cantar. ■

Gustavo J. Castagna



## Ella es!

(She's the One)

EE.UU., 1996. **Dirección:** Edward Burns. **Producción:** Ted Hope. **Guión:** Edward Burns. **Fotografía:** Frank Prinzi. **Música:** Tom Petty. **Montaje:** Susan Graef. **Diseño de producción:** William Barclay. **Intérpretes:** Jennifer Aniston, Maxine Bahns, Edward Burns, Cameron Diaz, John Mahoney, Mike McGlone, Frank Vincent.

La primera película de Edward Burns, *The Brothers McMullen*, con un costo de 25 mil dólares, había ganado el Festival Sundance. Entusiasmado, el director del festival, Robert Redford, produjo esta, la segunda película de Burns, con un presupuesto de tres millones de dólares y la participación de algunos actores conocidos de la televisión. El hecho de su relación con Sundance es importante ya que los films que allí se imponen son los que marcan la tendencia en el cine que se hace en EE.UU. pero no pertenecen a la corriente principal (llamarlos "alternativos" es un poco mucho). Buenas noticias: parece que la onda para este tipo de películas dejó de ser hacer clones de Tarantino. Aquí no hay gánsters cool ni tiroteos sino simplemente gente común a la que le pasan cosas ligeramente excéntricas. *Ella es!* es la historia de un padre y sus dos hijos —los Fitzpatrick, norteamericanos de origen irlandés— y su relación con sus respectivas esposas. Es una película extremadamente agradable, con un humor nada pretencioso, casi simplón pero efectivo. Como un capítulo esmerado de cualquiera de las series del canal Sony Entertainment. Y, siguiendo con la analogía televisiva, con un uso excelente de personajes en off, como los que hicieron historia en las series: la mujer de Columbo o el jefe de Dick Van Dyke, que nunca (o casi) aparecían en pantalla pero tenían un protagonismo importante. Pero que no genera ideas muy originales. Cuando terminaba la película y escuchaba una canción de Tom Petty —que tiene a su cargo casi toda la banda de sonido—, se me ocurrió lo siguiente: "Esta película es como Tom Petty: un cantante agradable y superficial, una mezcla de los Beatles con Bob Dylan pero sin muestras de genio. *Ella es!* tiene la misma relación con una gran película como Tom Petty con Dylan: un aire de familia y un abismo de diferencia". Asombrado por haber encontrado una síntesis tan ingeniosa de la película —una muestra más de mi habitual brillantez—, me dirijo a Horacio Bernades, quien estaba sentado junto a mí. Antes de que yo pudiera abrir la boca, Bernades me dice: "Esta película es como Tom Petty". Maldición. ■

Gustavo Noriega



## La colonia

(Double Team)

EE.UU., 1997. **Dirección:** Tsui Hark. **Producción:** Moshe Diamant. **Guión:** Don Jakoby y Paul Mones sobre una historia del primero. **Fotografía:** Peter Pau. **Música:** Gary Chang. **Montaje:** Bill Pankow. **Diseño de producción:** Marek Doborowski. **Intérpretes:** Jean-Claude Van Damme, Dennis Rodman, Mickey Rourke, Paul Freeman, Jay Benedict, Rob Diem.

*La colonia* juega con la posibilidad de que la crítica la defienda por dos razones. En primer lugar, por provenir de un director oriental, elemento que justificadamente se ha convertido en una buena señal a la hora de evaluar el cine de acción. En segundo lugar, y una vez que se descubre que la película es un bodrio, existe una lectura equivocada por la cual alguien podría defenderla: considerarla un disparate. Pero en realidad no lo es. No es un film demente como *Contracara* de John Woo ni una fiesta como una película de Stanley Tong protagonizada por Jackie Chan. Tiene los defectos del cine de acción de bajo presupuesto y los de una superproducción de Hollywood. No hay nada delirante en un guión mal construido en el que la colonia del título en castellano es una desviación inútil que amaga ser la línea principal pero resulta un estorbo que no aporta nada a la trama sino solo al presupuesto.

No es nada disparatado que Mickey Rourke haga de villano con la misma pasión con la que se visita al dentista. Ni tampoco lo es que Dennis Rodman, estrella de la NBA, haga un horrible chiste sobre su deporte cada vez que termina de hacer algo. Es patético. *La colonia* es la repetición del peor cine de acción sin el rigor clásico o el más mínimo espíritu de renovación.

Ni la habitual simpatía de Van Damme ni la bienvenida llegada de los orientales a las pantallas del mundo logran salvarla del desastre. ■

Santiago García

## Anaconda

EE.UU., 1997. **Dirección:** Luis Llosa. **Producción:** Verna Harrah, Leonard Rabinowitz y Carole Little. **Guión:** Hans Bauer. **Fotografía:** Bill Butler. **Montaje:** Michael R. Miller. **Diseño de producción:** Kirk M. Petrucci. **Intérpretes:** Jon Voight, Jennifer López, Eric Stoltz, Jonathan Hyde, Ice Cube, Kari Wuhrer, Owen Wilson.

Falta poco para que se cumplan los treinta años de *Perdidos en la noche*, aquel sobrevalorado film de Schlesinger, y Jon Voight no encontró mejor manera de festejarlos que personificando al psicótico paraguayo Paul Sarone en *Anaconda*. El tercer Luis Llosa que se conoce en nuestro país (el segundo fue *El especialista*, una película donde el director peruano, en uno de los planos más obscenos jamás filmados, se atrevió a mostrar el culo de Stallone y ocultar el de Sharon Stone) causa risa y algo de miedo pero no por la víbora en sí misma sino por los gestos (dos, nada más) con los que Voight compuso su personaje.

*Anaconda* es un film de aventuras del subgénero selvático, donde se arma una expedición como excusa —rodar un documental sobre una tribu— para que, al poco tiempo de empezar el viaje, casi todos los personajes anden pidiendo socorro por el hambre de la vivaracha viorita. Desde los años 30 con la insuperable *King Kong* hasta los 50 con *Marabunta*, el cine norteamericano creó un verosímil para esta clase de películas. Las historias estaban bien contadas pese a su previsibilidad, los actores funcionaban en el contexto dramático y los efectos especiales aun hoy pueden verse con bastante simpatía. Dentro del horror conceptual y de las escenas gratuitas de *Anaconda*, se destacan un par de momentos incomprensibles. Seguramente, Eric Stolz no arregló un buen contrato o tal vez tuvo que abandonar el rodaje apenas comenzado ya que no se entiende —más allá de una vuelta de tuerca del guión— por qué desaparece durante más de la mitad de la película. Quizá se trata de un olvido del guionista. La otra escena es cómica y explica por qué aquellas viejas películas de aventuras en la selva resultaban creíbles. En un alarde de imaginación, Llosa y su equipo de efectos especiales muestran a la víbora por dentro, y se ve cómo Sarone entra en la panza del bicho. Pero la cosa no termina acá. Debido a otra artimaña del guión, la víbora empieza a tener problemas gástricos y Jennifer López hace que Voight salga expulsado del estómago del reptil. El desenlace es increíble: Voight cae parado, todo gelatinoso y babeante, y le guiña el ojo a la chica. Ver para creer. ■

Gustavo J. Castagna

## Un canto de esperanza

(Paradise Road)

Gran Bretaña-Australia, 1997. **Dirección:** Bruce Beresford. **Producción:** Sue Milliken y Greg Coote. **Guión:** Bruce Beresford. **Fotografía:** Peter James. **Montaje:** Timothy Wellburn. **Diseño de producción:** Herbert Pinter. **Intérpretes:** Glenn Close, Frances McDormand, Pauline Collins, Cate Blanchett, Jennifer Ehle, Johanna Ter Steege, Julianna Margulies.

Un grupo de esposas e hijos de diplomáticos y hombres de negocios ingleses, australianos, norteamericanos y holandeses se ve obligado a escapar de Singapur cuando el lugar es tomado por los japoneses. Estamos en la Segunda Guerra Mundial, y mujeres y niños huyen hacia sus hogares en un barco. A poco de comenzada la travesía, aviones japoneses hunden el barco, acribillan a unos cuantos tripulantes —entre ellos, una niña— y desaparecen de escena. Toda la secuencia del ataque al barco y una que la sucede (que muestra a tres mujeres flotando en la inmensidad del mar gracias a la ayuda de un salvavidas y logra transmitir lo traumático de la situación con mucha eficacia) son lo único que vale la pena de la película. El problema es que estamos recién a diez minutos del inicio. El resto puede causar risa, indiferencia y hasta cierto desprecio. Risa porque no se explica que un director filme en 1997 una película en la que los japoneses son malísimos o retardados. Indiferencia porque no hay ningún personaje ambiguo, ninguna situación que escape al estereotipo ni un mínimo momento de tensión en casi todo el film. Y desprecio porque Beresford vuelve a hacer gala de un racismo que ya había despuntado en *Conduciendo a Miss Daisy*, película premiada con el Oscar. ¿Es posible que animales irracionales como los japoneses de Beresford, que reaparecen después del ataque con todos los sobrevivientes como prisioneros, estén años con un grupo enorme de mujeres en medio de la selva y no les pongan un dedo encima, salvo para pegarles? Sí. Sin embargo, el disparate mayor es el nudo de la película. Close arma con el resto de las mujeres —en medio del hambre, las muertes en cadena por malaria y los maltratos— un coro que termina conquistando a los japoneses con una pieza de Dvorak. Aunque parezca increíble, terminan todos cantando, incluso un sargento nipón hiperviolento que lleva a Close al corazón de la selva a punta de escopeta para entonarle una canción típica de su país. A esta altura, pensarán que se trata de una comedia. Pero no, es un film "basado en hechos reales". Disculpen mi incredulidad, pero ¿qué harían ustedes si les digo que prisioneros judíos evitan que los maten en un campo de exterminio nazi montando una función de kabuki? ¿No le estaré dando a Beresford la idea para su próxima película? ■

Alejandro Lingenti



## El fuego y la sombra

(Total Eclipse)

**Gran Bretaña, Francia, Bélgica, 1995.** Dirección: Agnieszka Holland. Producción: Jean-Pierre Ramsay Levi. Guión: Christopher Hampton. Fotografía: Yorgo Arvanitis. Música: Jan A. P. Kaczmarek. Montaje: Isabelle Lorente. Diseño de producción: Dan Weil. Intérpretes: Leonardo Di Caprio, David Thewlis, Romane Bohringer, Dominique Blanc.

¿Por qué el cine se empecina en tomar personajes cuyas vidas son infinitamente menos interesantes que sus obras? ¿Es la historia oculta de Rimbaud y Verlaine rica en sí misma o lo es porque se trata de dos poetas geniales?

Las biografías de artistas llevadas al cine están repletas de lugares comunes: la relación entre el sufrimiento y la inspiración artística, la distancia que separa lo sublime de la obra y la "persona imperfecta" que le da vida, y el tópicos con mayúscula de la locura. Solo de la locura y el desequilibrio puede surgir la fuerza y la genialidad del artista.

El guión de *El fuego y la sombra* adhiere a estas ideas. En el prólogo se explicita que las mejores obras de Rimbaud y Verlaine corresponden a la época en que los dos poetas estuvieron unidos. Por medio de grandes elipsis, el guión de Christopher Hampton salta en el tiempo y en el espacio deteniéndose solo en los nudos más terribles de la relación y convirtiéndose así en una sucesión de desbordes, desplantes y humillaciones que navegan en ríos de sangre, alcohol y semen.

Pero es precisamente en ese intento de no ocultar ningún aspecto de esta relación prohibida donde Holland cierra la posibilidad de entrar en el mundo interior de Rimbaud y Verlaine. La directora desnuda literalmente a sus personajes, pero también los desnuda de misterios y de enigmas.

Como un cuerpo separado de su alma, la asepsia y el cuidado visual que tienen la película no logran integrarse con el tono visceral que Holland pretende darle: imágenes etéreas para los sueños de Rimbaud ligados con la muerte, encuadres formales para describir la familia burguesa de Verlaine, ocres para Rimbaud en la campiña, azules para Verlaine en la cárcel, grises para la pobreza y el rojo de la sangre intentando dar sentido estético al sufrimiento de los artistas.

"¿Qué eliges, mi cuerpo o mi alma?", le pregunta Rimbaud al atribulado Verlaine. Verlaine elige el cuerpo, Agnieszka Holland también. ■

Sergio Eisen



## Viaje a las estrellas: primer contacto

(Star Trek, First Contact)

**EE.UU., 1996.** Dirección: Jonathan Frakes. Producción: Rick Berman. Guión: Brannon Braga y Ronald D. Moore, basado en la historia original de Gene Roddenberry. Fotografía: Matthew F. Leonetti. Música: Jerry Goldsmith. Montaje: John W. Wheeler. Intérpretes: Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, LeVar Burton, Michael Dorn.

Segunda película de la nueva generación y octava de la serie *Star Trek*. Tiene la particularidad de que no se iba a estrenar en cine en nuestro país, pero debido a la insistencia de sus fans y el apoyo de instituciones cinéfilas, finalmente se exhibió. Esperemos que esto se extienda a otros films con pocas posibilidades de estreno. Otra particularidad que la película tenía de antemano era la absurda idea de que se trataba de la mejor de toda la serie. No comparto esa opinión, para mí la mejor sigue siendo la cuarta (*Misión: salvar la Tierra*); sin embargo, no es casual que ambas compartan el concepto del viaje en el tiempo para salvar a la humanidad. Lo que quizá sí la diferencia del resto de la serie es que parece una película de terror y que el argumento se sostiene aun para los menos entendidos en *Star Trek*; casi se podría decir que es como un buen capítulo de la serie original. Los mutantes habrían sido un buen enemigo del capitán Kirk. El grupo formado por la tripulación es muy simpático (en especial Data, obviamente) y, si no fuera por cierta tendencia a la solemnidad de la que no se han logrado despegar, se podría decir que han conseguido ser dignos continuadores del grupo original. Como buen hijo de *Star Wars* que soy, solo me queda preguntarme, con muchísima mala intención, qué es lo que justifica que multipliquen hasta el infinito las generaciones de una serie que me cae simpática pero que siempre me pareció *Los Campanelli* del espacio. Si la cuarta y la octava son las mejores de la serie, esperamos con gran euforia la número doce. ■

Santiago García



## Pequeños milagros

**Argentina, 1997.** Dirección: Eliseo Subiela. Producción: Omar Romay y Eliseo Subiela. Guión: Eliseo Subiela. Fotografía: Daniel Rodríguez Maseda. Música: Osvaldo Montes. Montaje: Marcela Sáenz. Diseño de producción: Susana Castiglione y Ricardo Avelluto. Intérpretes: Julieta Ortega, Antonio Birabent, Héctor Alterio, Mónica Galán, Ana María Picchio, Paco Rabal, Guadalupe Subiela y la perra "Lola".

Las últimas películas de Subiela venían delineando una pendiente abrupta, no solo en su temática, cada vez más disparatada y perversa, sino en sus destrezas narrativas que ya estaban a años luz de los logros parciales de, por ejemplo, *Últimas imágenes del naufragio*. *Pequeños milagros* convierte esa pendiente en una caída abismal, un pozo negro y hondo al que uno tira una piedra y el esperado ruido de su choque con el fondo no llega nunca.

En algún sentido esta es una película desafiante, en la cual las constantes autoconscientes del director —la imagen de la mujer como Virgen o Puta, la imaginaria New Age, la declamación impostada de poesía— son llevadas al extremo. Lo que da como resultado no es una vuelta de tuerca sobre su propio cine sino una involuntaria parodia del mismo. *Pequeños milagros*, con sus ángeles alados, ciegos sexy y perros simpáticos, parece la burla de una película de Subiela en un programa de Alfredo Casero.

La admisión de que Subiela tiene un mundo propio, fácilmente reconocible, se ha convertido en un lugar común. Lo llamativo es que ese mundo con hadas, milagros y estrofas es infinitamente más pobre y aburrido que un simple viaje en subte en la vida real. El mundo afuera del cine es abrumador, contradictorio, ambiguo y apasionante. El de *Pequeños milagros* tiene la unidimensionalidad acrítica de un aviso de supermercados Jumbo (cosa que, en parte, también es).

La cajera del supermercado que se sabe hada, que realiza milagros miserables, a la que le repele el sexo pero que ansía ser madre, recibe en sus sueños una lección de su hada protectora. "La muerte no existe", le dice una y otra vez hasta que la cajera lo entiende. Negar el sufrimiento, ocultar el dolor de una forma tan infantil, no solo es una estupidez sino una falta de respeto. ■

Gustavo Noriega



# Ecós de la Nouvelle Vague

por Jorge García

Es sabido que *Cahiers du cinéma*, a pesar de las diversas etapas teórico-ideológicas que recorrió a lo largo de su dilatada existencia (y de los exabruptos a los que nos tiene acostumbrados, que incluyen desdeñar a directores como Jacques Rivette y Claude Sautet, reivindicar a todas las películas que provienen de algún país oriental o dedicarle un dossier al último engendro de Wes Craven), es una de las revistas más respetadas del mundo por la cinefilia. También es conocida la debilidad de sus redactores por los directores jóvenes, que los lleva a defender, a veces de manera indiscriminada, a cualquier realizador novel que aparezca en la escena de ese país. Como el ciclo de nuevo cine francés presentado en la Sala Lugones (compuesto de seis películas no estrenadas en nuestro país pertenecientes a realizadores de la última generación, tres de ellos mujeres) mostraba como principal aval los elogios recibidos por los films en *Cahiers*, debo decir que concurrí al mismo con algunas prevenciones. Hay que apresurarse a señalar que en este caso, más allá de alguna exageración, los elogios son en general justificados y que la muestra me pareció lo más interesante de las dedicadas al cine francés en los últimos años. También hay que decir que si bien estamos ante películas muy diferentes entre sí temáticamente, hay en ellas una especie de look común manifestado esencialmente en producciones baratas, en algunos casos de imperfecto acabado, notoriamente alejadas del cine industrial y de *qualité*, con una utilización de las locaciones de un registro casi documental y una autenticidad en las conductas de los personajes que acercan estas películas, guardando la distancia correspondiente, al mejor cine francés de comienzos de los sesenta. Varias de las características señaladas pudieron apreciarse en *Suburbios de fuego* (1995) de Jean-François Richet, un film de estilo semidocumental, sobre personajes marginales de un barrio de las afueras de París. Filmada en blanco y negro, contraponiendo largos planos fijos con otros donde se utiliza la cámara en mano, la película propone una mirada sobre protagonistas desclasados que en algunos momentos alcanza una gran autenticidad y virulencia, pero en otros sorprende por su desprolijidad (como en el caso de la utilización del montaje paralelo). El film más directamente político de la muestra, que no casualmente termina con un rap con la música de *La Internacional*. *Olvidame* (1995) de Noemie Lvovsky, pone en escena con inusual intensidad la crisis personal y afectiva de un personaje femenino. La protagonista rechazada por su pareja anterior, en franco deterioro de su relación presente y definida con precisión por su novio como una persona "triste y vacilante", busca de una manera casi desesperada —que incluye alguna relación ocasional en un baño público— combatir su soledad e insatisfacción. Siguiendo

de manera implacable a la protagonista en su deambular por las calles y lugares de París, con una cámara nerviosa y urgente, el film cuenta con una conmovedora interpretación de Valeria Bruni-Tedeschi, en un personaje por demás ingrato y difícil. Otras características tiene *La edad en que todo es posible* (1996), un film realizado en Estrasburgo, ciudad de Francia fronteriza con Alemania, por Pascale Ferran. Relatando las vicisitudes afectivas de un grupo de jóvenes que viven en esa ciudad, el film traza varias historias paralelas sobre sus ilusiones y desencantos. Sin protagonistas excluyentes, con una narración coral y claras influencias de la Nouvelle Vague, la película logra su clímax en una secuencia en la que todos los personajes se encuentran en una fiesta. Un film imperfecto pero interesante. *Rosine* (1995), ópera prima de Christine Carrière, narra la convivencia entre una adolescente de catorce años y su madre, que apenas la dobla en edad y que es en varios aspectos tan inmadura como ella. En su primera parte, la película relata con autenticidad esa relación que más que filial es de amistad, pero cuando aparece el padre, un personaje casi caricaturesco, el film se desbaranca por caminos previsibles y trillados que incluyen la violación de la niña. Una película perjudicada por su antimachismo elemental y primitivo. La obra más extraña del ciclo fue *Augustin* (1995), segunda película de Anne Fontaine, centrada en un personaje megalomaniaco que quiere ser actor de cine e intenta combatir su alienación desestructurando la realidad a partir del lenguaje (en ese sentido recuerda al Descolquio que varios años atrás interpretara en la radio nuestro Zelmara Gueñol). La película, de apenas una hora de duración, una suerte de reconstrucción documental sobre un personaje límite, cuenta con una formidable interpretación de Jean-Christien Sibertin-Blanc en el protagónico. El último film presentado fue *Nada de nada* (1992), primera película de Cédric Klapisch, un director que adquirió notoriedad en Francia en los últimos años, y aquí estamos ante una sátira social con ecos del cine de Jacques Tati. El film narra los esfuerzos de un joven ejecutivo por impedir el cierre de una gran tienda. Otra película coral, con múltiples personajes que son observados con amable mordacidad, que, más allá de alguna caída de ritmo, muestra a un director con un seguro dominio de la puesta en escena y que también es una fábula sobre el capitalismo en los tiempos actuales y el aniquilamiento de las rebeldías, donde el acto más combativo puede ser efectuar un minuto de silencio. El cine francés actual, salvo contadas excepciones, prácticamente no se ve en nuestro país, por lo que hay que agradecer a la Fundación Cinemateca Argentina y al Servicio Cultural de la Embajada de Francia la posibilidad de acceder a esta interesante muestra de sus producciones más recientes. ■

# Sesos, morcillas y chinchulines

por Tomás Abraham

*The Final Programme*

De los tres acontecimientos con los que mi amigo el cuadrado me entretuvo en estos últimos tiempos, uno de ellos me cayó particularmente simpático. Los tres nombrados son la muerte de Lady Dai (debemos pronunciarlo como se debe); el complot que la mafia napolitana asociada a la policía bonaerense, a la FIFA, y con el respaldo de Sevel, tramaron contra Maradona y un programa cultural llamado *Los siete locos*. Es este el que me cayó simpático, no digo el programa sino el novelista y ensayista plebeyo David Viñas. El mismo se identificó como plebeyo frente a los señores que lo rodeaban. En realidad, quiso decir que el verdadero señor era él, y que los otros eran siervos, pero, con golpe de efecto, como Viñas define con razón a las cadenas retóricas, invirtió las apreciaciones.

Quien dirige este programa es Cristina Mucci, lo conduce hace años, lo pasan por cable. Mucci invita a escritores, hace del respeto y la cortesía una ética, de la entrevista un diálogo coordinado, de la comunicación un ritual equilibrado, de la información un deber hacia el público, de sus encuentros una ronda de afectos sobriamente dispensados, del pluralismo una condición sine qua non, y de la cultura una mismísima mierda. Porque eso es lo que hace, y Viñas se lo dijo a ella y al resto de los invitados, en un programa dedicado al sorprendente tema *Los intelectuales y el poder*. Para los que no se enteraron, los invitados presentes eran Pacho O'Donnell, Luis Gregorich, María Sáenz Quesada, Marta Mercader, Horacio Sanguinetti y Beatriz Sarlo por un rato. Porque se fue apenas comenzó a hablar Viñas, que lo hizo al final, después de haber escuchado a los otros seis; Viñas, el séptimo loco invitado, el único en realidad, pirado como todo ser lúcido sin almohadas en la cabeza, cuando comenzó a hablar de la alianza entre los del norte y los del sur de la guerra civil norteamericana, de los coloquios entre los de uniforme azul y uniforme gris de los ejércitos de EE.UU., señaló que estos reencuentros entre hermanos se hacían entre blancos, sin negros, negros que supuestamente habían sido los convidados de piedra de aquel mutuo exterminio. Cuando Viñas en sus comienzos dijo esto para apuntar ciertas cosas que le sugería la

alianza Frepasorradical —tema que se quería debatir en ese momento—, Beatriz Sarlo se sacó el microchip y se fue. Pero este gesto de dama indignada —según Viñas descompuesta— no quedó huérfano; todo el mundo se sintió mal con las tajantes afirmaciones de Viñas sobre lo que él entendía que eran los intelectuales. Pero por lo sorpresivo de la escena, no pudieron irse todos, y cuando quisieron hacerlo, ya era tarde.

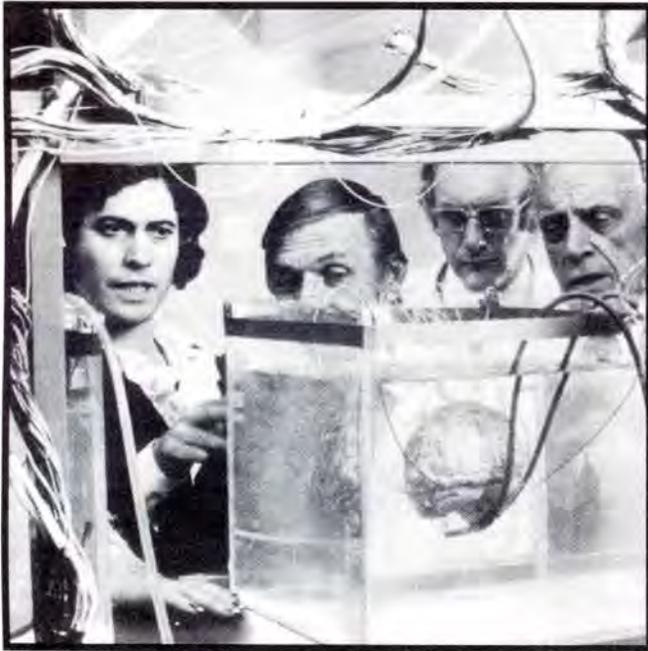
Para Viñas hay intelectuales críticos y domesticados, y allí, en el estudio, en su preciso parecer había seis domesticados y un crítico, además de la conductora que debería ver alguna vez los programas del Gato Dumas para aprender cómo se hace una salsa, aunque sea con intelectuales.

La insoportable pesadez del ser de Viñas debe haber sido lo que molestó a Beatriz Sarlo y la hizo desaparecer.

Seguramente ella ya conoce hasta el hartazgo el tremendismo izquierdista de los Viñas, y otros intelectuales tradicionales, que vociferan contra las duplicidades de las bellas almas de nuestros progresistas porteños. Pero, más allá de que su actitud pudiera haber sido de prevención, fue el suyo un desplante de ninguneo que declara como inexistente a otro. Es propio del espíritu de secta el de ignorar al que irrita, dejarlo cocinarse en su rebeldía, mirar para otro lado, o irse, como hizo Sarlo Beatriz.

Fue notorio el contraste entre la mezquindad de esta actitud de censura y la generosidad de Viñas cuando citó sus lecturas de Sáenz Quesada, la elogió por un libro y la condenó por un prólogo.

Claro que Viñas les enumeró a sus interlocutores una lista de intelectuales de verdad, todos asesinados, con lo que molesta al instinto de supervivencia de sus semejantes y hurga en la culpa de vivir de cualquier animal no solo intelectual; dijo seis veces oportunista mirando a su estimado público, repitió y subrayó que a él no le interesaba respetar las opiniones de los otros, y menos acompañadas con sonrisas mofletudas, al estilo Mucci, que no tuvo ni la mínima nobleza de discrepar con Viñas, para eso no solo hace falta ovarios sino, y sobre todo, ideas. Me refiero a que la conductora comenzó a elaborar la conocida y vil estrategia de los resentidos, primero declarándole su



amor al rebelde Viñas, cuando lo extorsionó con su estupor por recibir de alguien a quien le tenía mucho afecto, semejante agresión; luego, al ver que Viñas no se había levantado para darle un beso, anunció al público que lo único que quería Viñas era usar SU espacio de televisión para ser el protagonista de la hora, y, faltó que lo dijera, para vender más de sus libros. Una vergüenza, porque a Viñas se le puede discutir todo, mejor dicho, en un trillón de cosas no estoy de acuerdo con él, especialmente en lo que considera el pensamiento crítico de la Argentina de hoy, pero hay que ser poca cosa para rebajarlo a la vanidad personal o al pregón proselitista.

Viñas, con intención o sin ella, realizó un gesto ético, dijo su palabra —porque era el único que tenía algo que decir— y mostró la anatomía del espíritu democrático de sus contertulios, anatomía vergonzante, con la salvedad, a mi entender, del decoro de Sanguinetti, y en alguna medida de Sáenz Quesada. Decoro que, finalmente, no era más que un sálvense las apariencias y lo que más me importa es la cordura. El resto un bochorno, como Beatriz Sarlo que, antes de irse, puso en marcha el mejor vocabulario de la prudencia sociológica y dijo cosas como: creo que el menemismo es particularmente inhóspito para los intelectuales —leyeron bien INHOSPITO, con h intermedia— para luego discurrir sobre la admirable tarea de los políticos, quienes, según ella, nunca pueden cortar sus almuerzos, cafés, tertulias, convites, meloneos, trencismos, confabulaciones, para meditar y reflexionar como lo hacen los intelectuales en la soledad de su tarea. Se deben a su público, como cualquier estrella del espectáculo. Pero Sarlo emplea vocabulario de Bourdieu. No tienen corte, dijo, palabra que le sirvió de paradigma para su nueva epistemología de la práctica política, en la que adivinamos un cierto enamoramiento juvenil de los que supuestamente acarician el poder, típico de los personajes estudiantiles de alguna novela de Viñas o de Marta Lynch.

Bochorno del atildado y superelaborado Pacho, que tantas veces dijo que lo respetaba a Viñas, y Viñas a su vez, retrucarle que su respeto podía metérselo en el culo, tanto que al final, O' Donnell, hartado de incorporar lo que no quiere, y contenido en su expresión por oficio, al borde del

eructo por consuetudinario empacho, desplegó su verdadera profesión, la de terapeuta profesional de orientación freudiana y le dijo con tono de diván bien temperado: me gustaría saber qué placer obtiene usted con estas escenas. Viñas, por supuesto, no estuvo dispuesto a pagar 150 pesos por el convite a una entrevista psicoanalítica, y siguió tratándolo de cana. ¡Qué autoritario que es Viñas!, dicen los de la platea. Pero además de autoritario, que sin duda lo es, como todo cascarrabias gruñón —para decirlo con cariño—, o monótono comefrailes, denunciador de lo mismo, antioligárquico de carreta, incendiario sin fósforos, superyó de estudiantes, materialista pequeño burgués, pesadilla de los Mitre, macho de célula bolche —para aclararlo esta vez sin tanto cariño—, es homosexual, cosa que no sabía. Al menos eso es lo que Viñas confesó al comenzar su intervención y describir magistralmente la escenografía del programa. Unos frescos de parejas de varón y mujer decapitados y con un libro en la mano hermoseaban el estudio. Así es que se confesó plebeyo y homosexual, con lo que manifestó algo que los presentes ni sospechaban: que el humor existe, y que puede ser festivo, vitalmente agresivo, dispuesto a la réplica. Pero los presentes nada respondieron porque se sintieron tocados en su ánima. Todos expurgan culpas blandas, de aquellas que se visten con ceremoniales y cinismos de buena fe. Todos fueron otra cosa que lo que son, y creen que son otra cosa que lo que muestran. Están para ser esculpidos por la mano de Marta Minujín, en su época de bustos rebanados, o para ser metidos en cajitas chinas para regalo de Navidad. Entonces, como recuerdo de este evento, voy a dedicar —habiendo constatado el éxito de mi primer tango *El último chorizo* publicado en el último número de *El Amante*— una reciente creación musical, se trata del bolero *Sangre negra*, se lo dedico al escritor autoritario y homosexual David Viñas. Ahí va la letra.

#### *Sangre negra*

Sangre negra  
río oscuro  
grito sordo  
pasión sin piel.

Sangre hermosa  
flor tan blanca  
impulso de amor  
tren sin riel.

Hematí, mi diosa  
tu cadencia es roja  
ancla hundida  
en una noche de ayer.

No rechaces esta carne  
no desprecies esta herida  
cruelles perlas moradas  
en poemarios de morcilla.

Sangre negra, sol de tela  
color cerrado, zaguán sin puerta  
te dicen vasca, te quiero criolla  
desnuda cicatriz abierta  
te deshaces con amor en mi boca.

Después de este momento musical, que será oportunamente interpretado por mi amigo, el filósofo y músico Gustavo Varela, diré unas palabras sobre un triste acontecimiento de nuestra televisión. No se pudo dar la cuadratura del círculo, es este el modo en que puedo resumir el levantamiento del programa de Alfredo Casero. Mi amigo el cuadrado expulsó a mi admirado gordo. Siguiendo las entrevistas que le hicieron algunos diarios, da la sensación de que a Casero lo apalearon. Se muestra humilde, agradecido por lo que le dejaron hacer, comprensivo por lo que no lo dejarán hacer, hasta arrepentido por algunas cosas que hizo. Pero, sin ser un especialista del tema, como lo es el filósofo y cineasta Marcelo Pompei que no solo ha grabado todas las horas de vida de *Cha cha cha* en todas sus épocas, sino que estuvo preparando en estos días unos carteles que pensaba pegar en la vía pública que decían: no se olviden de cha cha cha... intención que borró al considerarla ligeremente inoportuna, sin ser especialista, decía, considero que Casero cometió errores, pero no los que dice.

La presencia de Casero en la televisión equivalía a la que tuvo hace algunos años Juana Molina. Es una mirada no televisiva, parece más bien teatral, en el sentido de que es en el teatro en donde existe presencia carnal y personal del actor, además de libertad de crítica y humor, mientras en la televisión cotidiana no se para de vender y es el mejor lugar para actores y guionistas martilleros, y no para los audazmente creadores. Pero nuestro teatro carece, por lo general, de estos violadores de convenciones, y en la televisión no consiguen auspiciantes.

Hay algo en Casero que no entiendo. Recordemos solo algunas de sus escenas. La de la familia Cubrepileta; la de la madre judía que tiene la desgracia de que su hija tenga un novio chino; la del maravilloso gordo que mueve las orejas; el personaje inolvidable de Manhattan Ruiz alias Cavallo; el culebrón venezolano en el que hace de diva; los almuerzos de Mora Furtado; el sketch de la comisaría, el del locutor de noticioso; el programa deportivo en el que entrevistaban al jugador Fatifatti... todo esto para nombrar solo algunos en los que tenía intervención directa. Con el diez por ciento de estos momentos, otros actores cómicos han vivido años. La nona de Gasalla le da de comer a más de uno durante lustros, ni hablar de otras recurrencias, desde Olmedo a Pintí. El Gordo no, un personaje gusta, y lo saca, luego lo pone un rato, después lo hace desaparecer. No lo aprovecha. Cosa que me parece fatal en el medio por el que transita. No creo que sea un síntoma histérico, sino, si es síntoma de algo, lo es de una exuberancia de potencia. El Gordo todo lo puede; si el medio televisivo y la sociedad marketinera le piden vender, él les responde con poder, poder hacer, innovar, cambiar, es decir sentir en sí mismo su fuerza de crear. Nietzsche llamaba a esta sana patología artística: voluntad de poder. Casero quiere demostrar que él es más que sus personajes, porque sus personajes, en definitiva, son él, y dejarán de serlo sin él; y, venganza de lo creado, no son solo él, son algo más que él, no puede matarlos y resucitarlos como lo hacía el doctor Frankenstein. Una noche se despertaron y se lo comieron.

Lo mismo sucede con sus actores, como Vivian El Jaber o Alejandra Fleischner; no tiene derecho a mostrarnos talentos de ese nivel de humor, y luego sacarlos sin explicaciones, ni tampoco hacerlo aunque las diera. El Gordo es Gargantúa, se tragó todo. Es posible que la

calentura reciente con la que se promociona América TV haya cambiado las exigencias de un medio que jugaba en la B, y se permitía deslices, y que ahora juega en la A, y cambia de mira y de exigencias de rating en la nueva ronda de la fortuna.

Según Marcelo Pompei, Casero es un gran actor y un discutible editor. De las treinta horas de grabación de cada programa, de acuerdo a su información, selecciona y archiva siguiendo parámetros y criterios misteriosos. Pompei reconoce los altibajos de varios momentos de cada programa, pero no solo los admite sino que los aprecia como un signo de sabiduría natural. Hay momentos en la vida en los que no pasa nada. Y la tele es un pedazo cuadrado de vida.

Quisiera dedicar, ahora, al gran actor y creador Alfredo Casero, y a su inolvidable creación *Cha cha cha*, un tango, se llama *Chinchulín de Bachín* y dice así:

Salí de casa  
con hambre de domingo  
olí a carbón  
Paseo La Plaza.

Escaleras, pasillos  
túneles y anfiteatros  
mesitas de aros y anillos  
un lejano son de dos por cuatro.

Mesas y mozos de blanco  
lugar ordenado y limpio  
hay higienes que no me banco  
yo vengo por carne de campo.

Quiero achuras, dije  
y el chinchulín bien tostado  
que el parrillero se fije  
que no se haga el agrandao.

Es amargo el chinchulín  
blando por fuera y duro por dentro  
hierro, humo y grasa del centro  
ofrenda en bandeja de Bachín.

Y me vino blanda la mercadería  
blanda y pálida en el plato  
es anémico mi chinchulín, grité,  
como pomada clara de zapato.

Que no lo queme ahora, rogué,  
achicharrao como galpón incendio  
es un octavo arte el asar  
no es de finolís ni amanaeros.

Parrillero de Bachín  
no sos digno de esta tierra  
para la entraña hay que ser pierna  
dueño y señor del chinchulín.

Ni de cordero ni de vaca ni de chivo es uno  
/ solo el chinchulín  
si hace ruido es verdadero  
lo quiere al mundo entero  
mientras no lo queme un chiquilín.  
Chan chan.

# Puán al cuatrocientos

*Del 1º al 7 de septiembre se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras el segundo festival de cortometrajes Tiempos Cortos. La consigna era acercar la producción al espacio teórico. Fueron cinco días de exhibición y dos días de competencia, donde pudo verse la más nueva producción de Córdoba, La Pampa, Santa Fe, Capital y Gran Buenos Aires.*

por **Máximo Eseverri**

“La diferencia entre el año pasado y este es que antes éramos un grupo de amigos tratando de armar un festival, esta vez ya nos acercamos más a lo que buscamos”, comentó una de las organizadoras a un asistente en la puerta del aula 108, mientras adentro se proyectaba uno de los cortos que sería ganador: *Líneas de teléfono*, de Marcelo Brigante, que se hizo acreedor a una lata de película virgen de 16 milímetros. El director de la *Historia breve* compartió el primer puesto con el enloquecido *Malaria* del santafesino Alejandro Carreras —inscripto en la vanguardia provincial de los Duprat o de Actis Piazza—, que se llevó la otra lata.

El segundo premio, una cantidad de horas de edición en las islas de TEA Imagen, fue para *Agua*, realización videoartística (cerca a lo que hoy se conoce por *videodanza*) de Margarita Bali. Tres menciones hubo del jurado —Diego Kaplan, David Oubiña, Lita Stantic, Antonio Ripoll y Alberto Rubinstein— y tres del público asistente, con 14 votos cada una. Las primeras fueron para el documental sobre jóvenes argenmex *Pasaportes* (Inés Ulanovsky, 1997) por la originalidad en el punto de vista; *El Oviedo*, hábil retrato de bar del habitante de Lanús Damián Finvarb, mencionado por su fresca testimonial; y finalmente *Vete de mí*, la *Historia breve* de Alberto Ponce, el hombre de los pianos flotantes, por la recuperación de un interesante material documental. El público eligió a *Fiesta*, adaptación del cuento *Pasa el señor gobernador* de Baldomero Fernández Moreno realizada por el porteño Gerardo Núñez; el documental *Para vestir santos* de Elizabeth Alterach, genialmente protagonizado por la modista que reconstruyó el manto de la Virgen de Luján; y *Ojalá corra el viento* (sin duda uno de los trabajos más valiosos de la muestra), argumental puneño de Ana Katz que parece recuperar en sus paisajes las experiencias de Prelorán y que logra —¡por fin!—, al igual que otros trabajos documentales en competencia, contar historias de los márgenes sin necesidad de recurrir a la mirada sobre el buen salvaje. Para más información sobre las *Historias breves*, dirigirse a EA de julio del corriente, nota de Alejandro Ricagno y Eduardo Antin.

A diferencia del primer Tiempos Cortos, este año se realizaron cinco jornadas de exhibición con obras clásicas y rarezas secuestradas de embajadas, institutos y cinematecas con el pretexto del evento. Las proyecciones de VHS y 16 mm fueron acompañadas por homenajes a los realizadores Fabián Polosecki y Víctor Iturralde, una charla de fotografía a cargo de Luis Majul y Alberto Rubinstein, y una mesa redonda sobre la ley de radiodifusión en la que Luis Puenzo explicó cómo en el futuro las películas serán transmitidas vía satélite desde Hollywood. No mucha gente disfrutó de esta nueva modalidad. En la charla de la ley, por ejemplo, los asistentes ascendían a 27, contando a los panelistas, los organizadores, la camarógrafa y el cronista de

esta nota. Mejor para ellos: la sacrificada muestra (los recursos técnicos no ayudaban demasiado) permitió el acceso a joyas del cine como los trabajos de la vanguardia europea de principios de los 20 (Richter, Ruttmann y Mitry), los clásicos *El empleo del tiempo* (Bernard Lemoine, 1968) o *El poroto* (1962) de Edmond Séchan, trabajos border de Wenders como *El mismo jugador dispara otra vez* o la *Película policial*, cortos viejos de Rohmer y nuevos de Godard, animación de Norman McLaren, Jean-Luc Besson o Marc Caro, cortos de Duras, de Aubier, de Jacrot... ¡Y todo gratis! El miércoles, la muestra itinerante del Festival de Rosario adelantó trabajos como los ingeniosos videopoemas del colombiano Carlos Echeverry o *Pamela*, el primer trabajo de animación del Niño Rodríguez, junto con otros trabajos de México, Brasil, Chile y Uruguay. El viernes la confianza era tal, que el itinerario se hacía sobre la marcha con los pedidos orales del público.

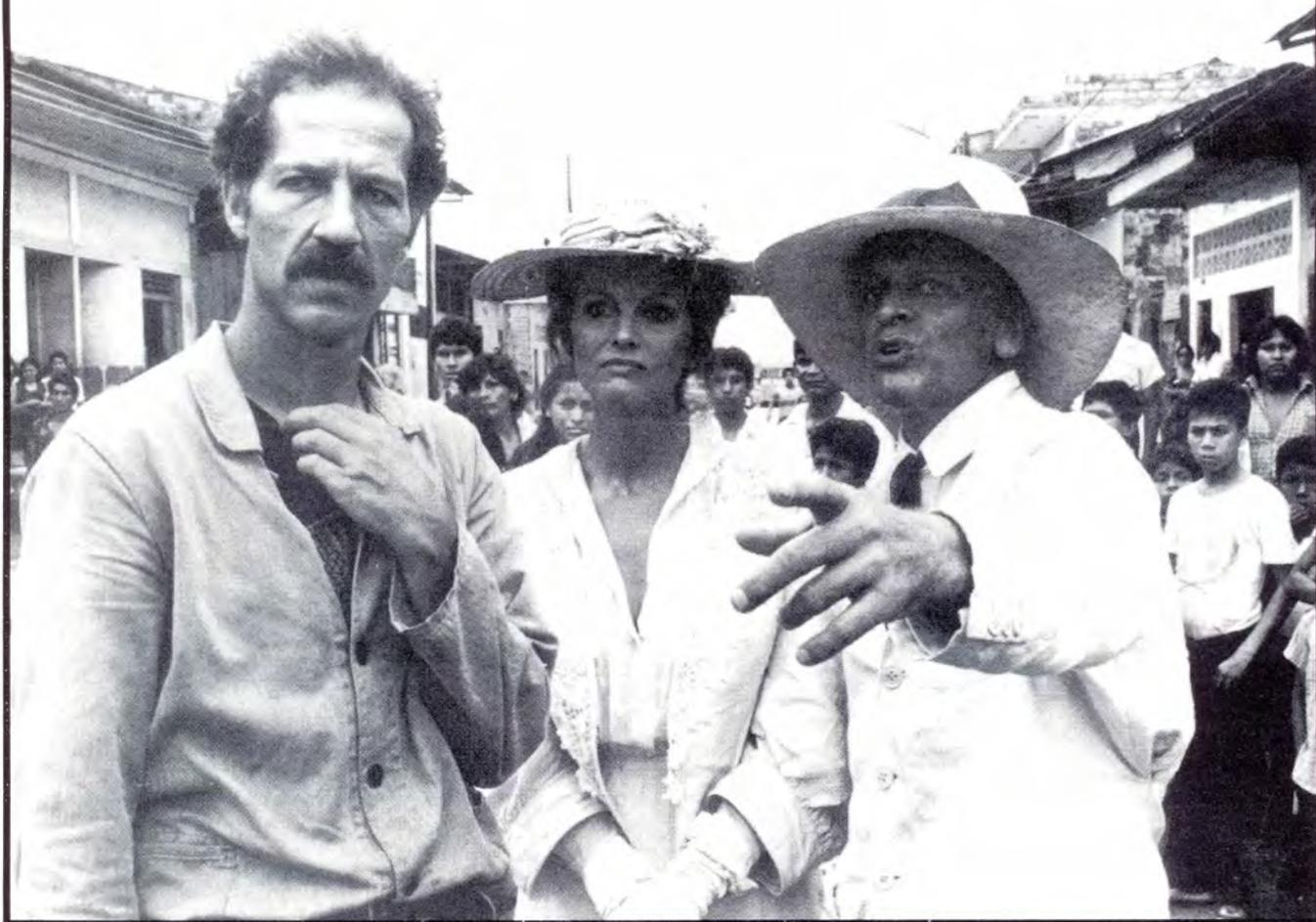
La competencia fue despereja por momentos, pero siempre interesante: fueron 36 cortos seleccionados entre unos 140 de todo el país, que compendaban claramente varias tendencias en desarrollo entre los realizadores independientes y los estudiantes, ya no solo de cine, sino también de artes o de otras disciplinas humanísticas. También fue alentador ver trabajos variados en todas las ramas, que abarcaron el género argumental, el documental, la videocreación y la animación. Tanto la proliferación de medios técnicos para generar productos de calidad aceptable como el tímido impulso del INCAA, la Secretaría de Cultura u otras organizaciones, tienen que ver con esto. Molestaba un poco, eso sí, ver trabajos que parecían presentados por casualidad, desquite, oportunismo o angurria: se proyectaron pilotos para televisión, trabajos con consignas específicas para otros concursos, videos institucionales y algunos cortos con altos cachets de producción compitiendo con otros poco menos que artesanales. La consigna (¡bienvenida!) era no discriminar trabajos por su procedencia, pero más de un organizador se preguntó si no hubiera sido deseable incorporar alguna cláusula al respecto en las bases de participación.

El balance final es positivo: además de la exhibición, que en el futuro promete continuar como un pequeño cineclub, a sala llena se presentaron en sociedad futuros clásicos como *Curva a la izquierda* protagonizado por Carlos y Diana Roffé, de Carlos Bujía (que también fotografió el durísimo *Llama invisible*), y otros interesantes trabajos como la tensión dark de *La fuga*, el montaje anárquico de *Tranquilandia*, la economía de recursos de *Los dueños de los ratones* o el tratamiento documental de *Había una vez un país* de la platense Delfina Gil Soria que, al igual que otros competidores de la muestra o el ganador del Buenos Artes 96 *La vida es linda* de Scheggia-Testoni-Bracciale, son dos pasos adelante en la línea del llamado documental social.

Sin duda es un momento augurioso para el cortometraje argentino, si tenemos en cuenta que este año, en la última edición del festival internacional de cortometrajes UNICA realizado en Varsovia (donde concursaron los trabajos ganadores de los 37 países asociados a esta liga de cineastas independientes) el primer y segundo premio —medallas de oro y plata— fueron para dos trabajos argentinos: respectivamente, *Siete-tres* de Gabriel Bertini, que cuenta las desventuras de un rengo suicida; y *Zunz* de Alejandro Angelini, que desarrolla la visita a la policía del personaje de Borges. Ambos, junto con *Abrázame así* de Sebastián Alfíe —también premiado por Uncipar—, son resultados de la escuela de José Martínez Suárez, cuyos alumnos vienen arrasando con sus trabajos los principales certámenes nacionales. ■

# Especial Herzog

*Con motivo de la exhibición de un ciclo sobre gran parte de su filmografía, el director alemán Werner Herzog estuvo en Buenos Aires, ocasión propicia para que le hiciéramos una entrevista. Además, una nota de Alejandro Ricagno analiza su obra como realizador.*



# Ensueño y en trance

*Werner Herzog es uno de los pocos autores vivos cuya inclasificable filmografía continúa creando hasta hoy un universo excepcional y extremo. La realización de sus films acaba siendo tan épica como la fuerza que anima a los personajes de algunas de sus películas. Alpinista, caminador incansable, creador sin límite de imágenes únicas, Herzog es en sí mismo tanto autor como verdadero protagonista de sus obras y los límites entre la fuerza de sus ficciones y sus documentales y el esfuerzo que le demanda realizarlos se quiebran convirtiéndose en espejo uno de otro. La revisión de parte de su filmografía, que tuvo lugar en Buenos Aires durante su reciente visita, motivan el origen de esta nota donde se intenta establecer algunas de las constantes de su poética y donde también se comentan dos de sus más recientes piezas inéditas en nuestro medio que se exhibieron durante el ciclo.*

por Alejandro Ricagno

Un hombre anónimo envuelto en una capa aparece en el medio de una plaza sosteniendo un pedazo de papel con la mirada fija en el horizonte brumoso. Un conquistador español queda flotando en una balsa en medio del amazonas rodeado de monos. Un barco remonta una montaña al son de un aria cantada por Caruso. Un enano desafía a un árbol a mover su rama y se queda estático hasta que el árbol decida moverse. Un par de ciegos vuelan en avioneta y tratan de expresar la sensación. Un soldado apuñala repetida y apasionadamente a su mujer infiel con una lentitud erótica. Un lumpen sube a una aerosilla girando interminablemente como una gallina atada a un mecanismo absurdo. Un auto emerge como un espejismo en el desierto girando sobre sí mismo. Una ascensión a una montaña imposible, otra a un volcán a punto de hacer erupción. Imágenes en trance: no hay otra manera de definir el cine de Herzog. Espejismos de una realidad cuya dimensión supera al sueño. Herzog es un cineasta de las visiones que encuentra en el mundo y que mágicamente concuerdan con las de su propio mundo interior. Dueño de una coherencia absoluta a través de cuarenta películas, entre cortos y largometrajes, no ha creado un mundo personal: ha hecho personal el descubrimiento del mundo, su fundación y su posible destrucción. De alguna manera, Herzog ha refundado la realidad a través de su cine, de una forma mítica y mística, un cine cuya concreción supone un compromiso peligroso con la vivencia misma de la filmación. Un cine que supone el desafío del propio medio, cuyo punto más extremo y notorio (pero no el único) ha sido la epopeya de la filmación de *Fitzcarraldo*, cuya desmesurada concreción corrió paralela a la desmesura de la historia narrada.

Una identificación total con el universo de sus héroes recorre la obra de este cineasta nacido Munich en 1942 y criado en las montañas bávaras, en un paisaje agreste e inhóspito como los

que el realizador salió a buscar años más tarde para sus singulares producciones, y que más de una vez le causaron graves problemas (hubo accidentes durante la filmación de *Fitzcarraldo* y de *Aguirre*, que incluyeron guerras entre los indígenas, descalabros de las estructuras del barco cuando era subido manualmente por la montaña, e incluso muertes). Sin embargo, Herzog se define como una persona prudente, como alguien que no toma riesgos sin previamente sopesar las probabilidades de desastre. "Sobreviví a cuarenta películas y siempre que hice mis proyectos volví con una película", nos dijo. El único desastre, para Herzog, es entonces no poder acabar de concretar un proyecto por más alucinado que este parezca a priori, cosa que hasta hoy no le ha sucedido. La pregunta es entonces de dónde sale esa fuerza que logra convencer a un equipo técnico, a sus actores, de convertir una visión, la captura de imágenes límite, en una experiencia límite. Detrás de cada una de sus películas hay otro igualmente increíble que es la propia filmación. La aventura física (aunque él rechace de plano el mote de "aventurero" en los términos comunes y superficiales del calificativo, porque evidentemente se trata de otra cosa) se convierte en revelación metafísica, luego en la imagen. Imposible no fascinarse, tanto en sus historias narrativas como en sus documentales, con esos momentos "herzoguianos", cuando el realizador encuentra una imagen justa, sorprendente pero no por efecto sino porque ella parecer ser descubierta por primera vez, parece materializarse por esa una única y excepcional vez solo ante su cámara. Como si su cine pusiera en trance lo que filma, no solo hipnotizará a una troupe de actores como lo hizo en *Corazón de cristal*, sino al paisaje mismo, a la misma naturaleza en un enfrentamiento desigual y conmovedor entre las fuerzas humanas y las otras que no los son.

El cine de Herzog no tiene nada que ver con una búsqueda

exclusivamente estética, aunque la belleza de muchas de sus imágenes parecen negar tal aseveración. Es que no se trata de un embellecimiento para asimilar la violencia del mundo o de las fuerzas de la naturaleza y los contrastes entre sus héroes y la magnitud de sus empresas. Se trata de plantar en el mundo, a través de una experiencia de total fusión con el paisaje y sus efectos en quienes lo habitan e incluso lo violentan, una suerte de mapa interior turbulento, insólito, virgen, que mucho tiene que ver con un espíritu de una soledad brutal y orgullosa como la de los escritores románticos que él admira. Los nombres de Hölderlin, von Kleist o Büchner (de quien filmó una extrañamente poco romántica versión de *Woyzeck*, acentuando las características desesperadas del personaje a cargo de un siempre exasperado y exacto Kinski) tienen más conexión con la obra de Herzog que otros pertenecientes al mundo del cine. Si bien está ligado generacionalmente al grupo de cineastas que renovaron hace más de tres décadas el panorama del cine alemán, como Fassbinder, Kluge, Schlöndorff, Wenders o Schroeter, Herzog parece no tener mucho que ver con ellos, ya que su búsqueda no se relaciona con la indagación política o psicológica de un Kluge o un Fassbinder o la cinefilia de un Wenders. Tal vez desde una concepción estética, se acerque un poco al espíritu experimental de los primeros films de Schroeter (de quien admira su *Muerte de María Malibrán* y con el que tiene una suerte de hermandad alucinatoria en sus obras más tempranas). Y sin embargo se ha dicho de Herzog que es "el más alemán de los directores alemanes". Y es verdad que en él hay un espíritu de germanidad que lo asimila a cierta épica y cierta mítica de la desmesura. En el lado oscuro, turbulento de sus creaciones, se opera una suerte de exorcismo que, lejos de internarse en las preocupaciones político-ideológicas de sus congeneracionales, bucea en "los estados del alma" de sus criaturas (como el atormentado Aguirre, el desolado Kaspar Hauser o la locura que hace estallar al soldado Stroszeck, a *Woyzeck*, a Bruno S.) que son análogos al entorno natural donde los coloca o descubre Herzog. Territorios que se muestran en su violencia natural como la continuidad terrena de las tormentas del alma de los que los habitan o pretenden enfrentarlos. No es casual que la única referencia cinéfila en toda su filmografía sea justamente la del *Nosferatu* de Murnau, un film que renueva el concepto del expresionismo alemán usando muchas locaciones naturales para establecer el lado oscuro de la propia naturaleza sin recurrir al artificio.

Desde sus comienzos hasta hoy, Herzog no se ha alejado un milímetro de su universo, tanto en su temática como en la forma de producción de sus films. Sus imágenes se resisten a ser asimiladas como imágenes de mercado. Por ello la lucha de Herzog también supone una independencia absoluta de los valores y los actuales condicionamientos de los productos cinematográficos de consumo. Desde sus primeros cortos hasta sus últimas obras dependen de su propia compañía productora, la que se asocia en ocasiones con productoras independientes o coparticipan en su financiación algunos canales culturales de la TV europea. La única ocasión en que filmó bajo condiciones impuestas por la coproducción internacional fue en *Grito de piedra*, sobre la historia del alpinista Reinhold Messner, y Herzog no quedó conforme con el montaje final. A esa experiencia filmada íntegramente en el imponente Cerro Torre de la Patagonia, prefiere el documental previo sobre el mismo alpinista, *Gasherbrum: la montaña luminosa*, en donde participó junto con Messner en la ascensión de los picos Gasherbrum I y II de Pakistán en 1984. Esta modalidad y el hecho de que algunos de sus últimos trabajos, en su mayoría documentales realizados en super 16 para la TV, no han sido ampliados posteriormente a 35 mm, han ocasionado que muchas de estas obras no se hayan visto en la Argentina, uno de los primeros países en reconocer la importancia de la obra de

Herzog, incluso de la más crítica, como el bello y extraordinario poema documental *Fata Morgana*, que desde mediados de los 70 se exhibe frecuentemente en los cineclubes vernáculos.

Inclusive en la exhaustiva muestra de más de veinte films que ha programado la Cinemateca Argentina, el Instituto Goethe y la Sala Lugones del Teatro General San Martín, con motivo de la breve visita del realizador a nuestro país, muchos de los títulos de fines de la década pasada y principio de esta estuvieron ausentes. Así es que aún soñamos con ver (entre otros) el film que rodó en Australia, *Donde sueñan las hormigas verdes* (1984); la investigación sobre el imperio del dictador africano Bokassa, *Ecos de un reino siniestro* (1993); la balada filmica sobre los indios miskitos de Nicaragua, *La balada del pequeño soldado* (1984); el film sobre los rituales de seducción de los wodaabe, una tribu nómada del Sahara, *Pastores del sol* (1989); o *Las campanas del alma* (1993), un retrato de los habitantes de un pueblo de Rusia que celebran un rito sobre las hielos de un lago, esperando escuchar las campanadas de una mítica ciudad hundida en él. Títulos y temas que parecen seguir el rastro de otra realidad, imágenes al borde del mundo. Nada sabemos tampoco de títulos como *Muerte para cinco voces* (1995) o *La transformación del mundo en música* (1994), últimos registros en los que Herzog se sumerge en el mundo de la lírica, llevado por sus actividades recientes como regisseur de ópera. Nada extraño, ya que lo operístico se encontraba siempre, si no en lo estrictamente musical, en la esencia y el núcleo de films como *Aguirre*, *Cobra Verde* y por supuesto *Fitzcarraldo*.

Pero el ciclo nos deparó dos sorpresas: una fue el estreno de *Little Dieter Needs to Fly*, su último film, exhibido en video en el Instituto Goethe, que aún no ha sido estrenado en el canal de TV que le ofreció la posibilidad de realizarlo. El otro fue *Lecciones de oscuridad*, el documental elegiaco sobre las ruinas de la ciudad de Kuwait después de la Guerra del Golfo, programado en la Sala Lugones muy acertadamente junto a una copia razonablemente nítida de *Fata Morgana* (Herzog confesó que el estado actual del original de *Fata Morgana* hace imposible el tiraje de nuevas copias).

**El pequeño Dieter.** Del mismo modo en que Herzog parece inventar las locaciones a las que se acerca, los increíbles lugares en que se interna para filmar y extraer de ellos una verdad solo revelada ante su cámara, así también sucede con los personajes que retrata más allá del campo de la ficción. Siempre para Herzog las fronteras de ficción y documental se borran con facilidad y sus películas parecen siempre la invención de un nuevo género que cuestiona tanto a los límites de la imaginación como a la cualidad de sueño (o pesadilla) que encierra lo real. *El pequeño Dieter necesita volar* no escapa a ello. La increíble historia de Dieter Dengler, un piloto nacido en Alemania y que actualmente vive en los EE.UU. después de haber sobrevivido una odisea física y psíquica extrema como prisionero de los vietcongs durante la guerra de Vietnam, es un personaje real, pero tanto él como su excepcional vida parecen creadas por el director.

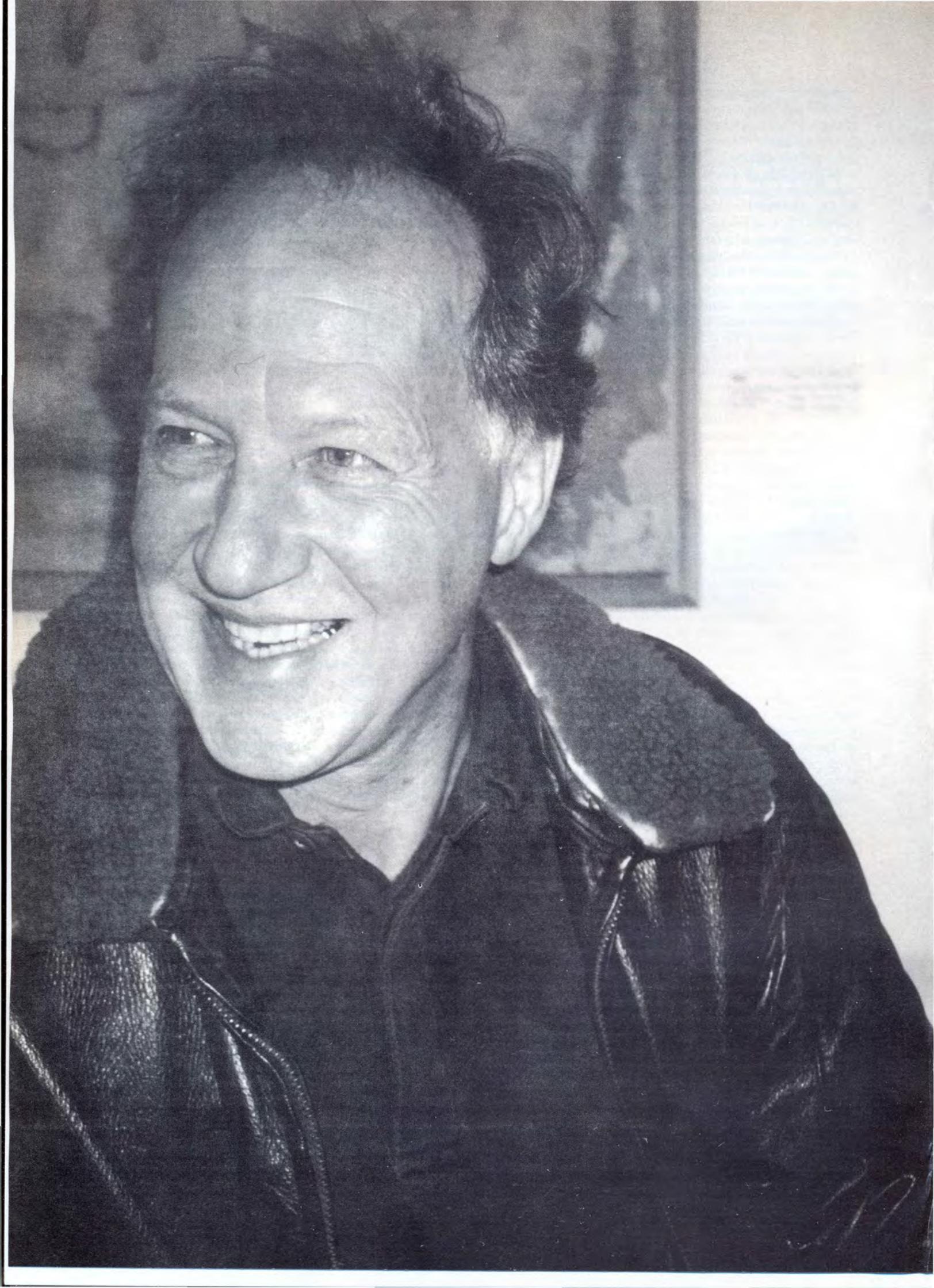
Herzog va en busca de Dieter en su residencia actual en los EE.UU., una casa solitaria en la colina, abierta a todos los cielos, con sus ventanales que dan hacia las nubes, y luego lo lleva a su Alemania natal, donde transcurrió su infancia bajo el bombardeo de los aviones aliados. Allí fue donde Dieter descubrió, por así decirlo, su destino: el quería volar esos aviones que eran a la vez que productos de muerte un símbolo de libertad, y que ejercían sobre él una fascinación inconmensurable. Terminada la guerra, Dieter deja Alemania y viaja a los EE.UU. para lograr ser piloto. Lo conseguirá ingresando primero al ejército y luego a la Fuerza Aérea. Su primer vuelo lo hará durante la guerra de Vietnam. Será

derribado y hecho prisionero de los vietcongs. Y de una forma increíble organizará una fuga junto con otros prisioneros, de los cuales fue el único sobreviviente. Herzog reconstruye el relato de Dieter a partir de materiales de archivo, entre los que se destaca el bombardeo a una aldea vietnamita tomado desde un avión, espeluznantemente bello. (cuesta poner este adjetivo pero es la impresión que deja flotando a medias entre el horror y la fascinación). Pero el centro del relato es la excursión que emprende Herzog con Dieter a la selva que rodea a Laos donde estuvo prisionero. El relato está a cargo del piloto, ya en su casa o en medio de la selva, reproduciendo parte de su periplo, incluso recreando el modo en que fue conducido a través de la jungla maniatado, empleando a actuales habitantes del lugar para encarnar a sus captores. A través de algunas reflexiones de Herzog, se hace evidente la fascinación que el personaje le produce al director. En la figura de Dieter Dengler se combinan todos los elementos esenciales que Herzog destaca de sus héroes sin ejercer sobre ellos el más mínimo juzgamiento moral. Son seres que han vivido algo excepcional en todo sentido, siempre movilizadas por una obsesión previa. La de Dieter era volar a cualquier costo, lo que lo lleva a convertirse en piloto de guerra primero y años después en piloto de pruebas sobreviviendo a más de un accidente. Y la experiencia en Vietnam que lo pone al borde mismo de la muerte de alguna manera también lo constituye. Como si ese infierno vivido en carne propia ya estuviera inscripto en el nacimiento de la obsesión. Una clave estaría en detenerse a pensar que la fascinación por el vuelo nace en un niño alemán que mira cómo esos aviones americanos destruyen su propia ciudad durante la Segunda Guerra. Herzog nos sumerge con Dieter en la selva y nos muestra una reconstrucción de la huida explicada a la cámara en la mayoría de los lugares en que ocurrió, que haría empalidecer al propio Rambo. Hay un enorme respeto por la figura de Dieter, ese personaje del que Herzog llega a decir: "es alguien a quien la muerte no quiso". Herzog evita el sensacionalismo de las peripecias y trata de establecer un retrato espiritual de un ser sometido a una gran prueba física y de la que emerge con una conciencia diversa de los límites humanos. Hay una hermandad evidente; Herzog habla con emoción de este hombre, casi como si el director fuera el único médium que puede aproximarse a una comprensión cabal de la epopeya vivida por Dieter y como si el mismo Dieter fuera el interlocutor ideal para comprender el mundo de Herzog. Hasta tal punto que Herzog inventa ciertos sueños de Dieter que el aviador asume como propios, como esa imagen final de un mundo poblado por infinitos aviones que esperan al piloto como único hogar posible. Este film, del que Herzog se ha mostrado orgulloso, sin embargo no ha gustado a los productores de la serie *Viajes al infierno* para la que fue realizado. "Ellos dijeron que era un pedazo de mierda", dijo Herzog en la conferencia de prensa. Tal vez porque Herzog descarta la reconstrucción efectista, a la manera de un film de acción de Hollywood o porque esperaban algo más espectacular. Herzog alimenta la esperanza de poder realizar un film de ficción basado en la figura del piloto, pero centrándolo en su amistad con uno de los prisioneros que logró escapar junto con Dieter hasta que fue hallado y ejecutado por los vietcongs. También desea filmar para la misma serie la historia del soldado japonés que siguió atrincherado sin saber que la guerra había terminado hacía más de treinta años. Allí donde la realidad se revela como un sueño inconmensurable, un trance más allá de toda lógica, allí es donde el ojo de la cámara de Herzog necesita estar. Como una necesidad de expandir los límites del mundo y del hombre. Allí donde se encuentra la excepción de la naturaleza o de lo humano es donde nace la única regla que parece regir su cine.

**Un mar de oscuridad desde el cielo.** La otra sorpresa del ciclo fue *Lecciones de oscuridad*, un documental lírico sobre los

restos de Kuwait tras la Guerra del Golfo. Herzog y su equipo recorren en avión la geografía devastada de la región prestando particular atención a las zonas anegadas de petróleo y los pozos encendidos durante los bombardeos. Es un viaje sobre el negro y el fuego. Sobre océanos oscuros que reflejan las nubes y el humo de los pozos, una *Fata Morgana* de la oscuridad, un descenso al fin del mundo, del mismo modo en que el film rodado en el Sahara tres décadas antes ironizaba sobre la creación del mismo. Pero aquí no hay ironía alguna. Dividida en capítulos con unos textos ominosos breves y apocalípticos (que en la versión exhibida en video lamentablemente estaban doblados al castellano y levemente dramatizados), Herzog construye una poética de la destrucción. Toda adjetivación se empobrece frente a la magnitud de lo que la cámara de Herzog muestra, con una precisión dantesca que tiene su pico más alto en el registro del trabajo de aquellos que se dedican a apagar los pozos de petróleo. O aquel otro momento en que se pasa revista en silencio a los instrumentos de tortura que usaron los soldados sobre los prisioneros y luego nos muestra a una madre que ha quedado sin habla tras ser obligada a mirar cómo sus hijos eran torturados. Este y el testimonio de otra madre y su pequeño hijo que luego de una experiencia de violencia extrema le comunica su voluntad de no hablar más para sumergirse en un silencio autista son los únicos registros humanos sobre el horror de la guerra. Los otros se limitan al retrato de ese paisaje en que se mezclan el humo negro, las llamas, el ruido de los pozos y esas figuras enfundadas en trajes antiflama que arriesgan sus vidas hasta un nivel de locura suicida en una guerra que se establece ahora contra el medio en llamas. Esto se demuestra en las escenas finales que registran cómo estos mismos "apagadores de pozos", después de una jornada infernal para apagar uno de ellos, vuelven a prenderlo otra vez como diversión o como cumpliendo un rito circular, mientras la voz de Herzog relata que luego de la ciclópea tarea, estos hombres no pueden imaginar "la vida sin fuego". Tal vez, nunca como antes en su obra conocida aquí (habría que remontarse a *Fata Morgana* o a *Kaspar Hauser*), el empleo de las músicas elegidas por Herzog ha penetrado tan esencialmente en el alma de sus imágenes, como cuando escuchamos los fragmentos de Schubert, Wagner, Grieg o Arvo Pärt, y especialmente en la secuencia del reencendido de los pozos, cuya proximidad con la cámara hace sentir el peligro que encierra la toma, y en donde se escucha el lied de Mahler "La luz necesaria".

**Yo soy lo que son mis films.** Esta aseveración de Herzog, que es también el título de un documental sobre el director que filmaron Christian Weisenborn y Erwin Keusch en 1978, conserva aún toda su actualidad. Herzog sigue siendo el mismo desde *Señales de vida*, aquel primer largo que lo lanzó a la atención mundial en el Festival de Berlín de 1967. Sigue con la misma pasión por buscar la pureza de una imagen no contaminada, sigue extendiendo sus límites a pesar de él, como aquel escultor Steiner que retratará en su éxtasis por lograr el salto absoluto en ski sobre la nieve, convirtiendo una experiencia física en una experiencia casi trashumana. Y sigue creyendo que el cine entendido como necesidad y búsqueda es una manera de encontrar entre el sueño y el trance una realidad que es mucho más rica de lo que el mal cine nos hace creer. Incluso me animaría a decir que el cine de Herzog está un poco más allá de lo que comúnmente se entiende por cine. Es el medio por el cual comprobamos lo que decía aquel poema de Eluard: que hay otros mundos pero están en este. El verdadero visionario es el que los descubre y los vuelve a fundar, fundiéndolo con sus propias visiones, las más profundas, en una búsqueda infinita por extraer de ellas su verdad y su naturaleza última. ■



## Un atleta de los sueños

*El reportaje fue un tanto curioso. Los cuatro entrevistadores (dos de El Amante y dos de otro medio) esperaban encontrar a un Herzog hosco, poco amigo de las entrevistas o parco y peleador. Se encontraron en cambio con una persona afable, muy cálida y risueña que hasta cuando no estaba de acuerdo con alguna apreciación dicha en la entrevista trataba de explicar su punto de vista en un más que correcto castellano, con gesto amable y generosamente. Muchas preguntas quedaron sin formularse, como sucede cuando hay varios entrevistadores en un reportaje, pero el clima fue muy grato. Se inició hablando de fútbol off the record (al día siguiente Herzog iba a ver el que probablemente sería el último partido de Maradona) y se terminó hablando de Klaus Kinski.*

**El otro día vimos tu último film, que aún pasaste a 35 mm, *Little Dieter Needs to Fly*, el documental sobre el piloto alemán que estuvo prisionero en Vietnam, Dieter Dengler. ¿Cómo encontraste a ese personaje?**

El primer contacto fue el resultado de una propuesta de la ZDF, el canal de la televisión alemana. Me propusieron hacer una película para una nueva serie que, muy inteligentemente, se llama *Viajes al infierno*. La idea era hacer un film sobre algunos acontecimientos de mi vida, pero yo lo rechacé rotundamente porque no me interesa ese tipo de introspección, y entonces les propuse tres películas diferentes. Rápidamente nos pusimos de acuerdo en que la película sobre Dieter Dengler sería la primera. Solo sabíamos que vivía en los Estados Unidos y teníamos la sospecha de que vivía al norte de San Francisco. Condado por condado, buscamos a un tal Dieter Dengler, hasta encontrar su número telefónico. Llamé y respondió un mensaje grabado con acento alemán. En ese momento supe que era Dieter Dengler. Finalmente me encontré con él y después de unos pocos días aparecimos con una cámara. Así, de repente, sin dejarle la posibilidad de rechazar el proyecto, empezamos a filmar. También usé imágenes de archivo de la posguerra en Alemania y de la guerra de Vietnam. Encontramos una película de unos veinte o veinticinco minutos que muestra a Dieter Dengler en una conferencia de prensa unos meses después de su rescate. Usamos un poco de ese material y fotos de Dieter en el momento en que fue rescatado.

**También se ven imágenes del bombardeo.**

Pero no es un bombardeo de Dieter Dengler, es un material tomado desde aviones que bombardeaban Vietnam en ese tiempo. Es muy extraño porque ese material tiene una belleza casi diabólica. La belleza de Lucifer.

**¿Vos tomaste la resolución de llevarlo a él a los mismos lugares en los que estuvo prisionero?**

Con la excepción de Laos, donde no nos permitían viajar y

filmar. Como nos negaron el acceso, pensamos en nadar durante la noche desde una orilla del río Mekong a la otra para entrar clandestinamente a Laos y buscar los restos de su avión, que todavía existen. Hay una foto de su avión que hicieron los aviones de observación norteamericanos hace poco más de un año. Todavía existe la mayor parte de su fuselaje. Pensamos en entrar clandestinamente y filmar el fuselaje y refugiarnos en Tailandia.

**Eso parece un proyecto de Herzog (risas).**

No, consideramos esa posibilidad, pero como siempre he sido un hombre prudente, decidimos que no valía la pena. Si el fuselaje de su avión era el elemento esencial de la película, probablemente Dieter y yo hubiésemos nadado a la otra orilla y entrado en la selva de Laos clandestinamente, pero no era una necesidad absoluta. Hay fotos del fuselaje y ya basta con eso.

**A raíz de esta película vos tenés ganas de hacer una ficción sobre Dieter.**

Pienso en escribir un guión, porque la historia de Dieter Dengler, su increíble fuga y su catástrofe todavía no está terminada. Hay muchas circunstancias que no se pueden contar en un documental. Por ejemplo, la historia de su amistad con su compañero Dwain Martin, que murió decapitado por los Vietcong, o la tensión que existía entre los prisioneros. Dieter se refiere a ello en un momento de la película y solo dice: "Teníamos algunos problemas entre nosotros". Porque en 1966 algunos pensaban que la guerra terminaría en una semana solamente. El riesgo de fugarse era demasiado grande. Pero en realidad existieron tensiones de inmensa gravedad entre ellos, se odiaron. Es muy fácil imaginarlo; estaban todos juntos esposados durante meses con bloques en las piernas y todos tenían diarrea, la gente se odiaba. Por otro lado, la amistad entre Dieter y Dwain era muy profunda, más profunda de la que puede existir entre hermanos.

**¿Por qué para completar tu idea de verdad del relato necesitás dejar el documental y construir una ficción?**

Nunca toqué el núcleo duro de su historia. Cuando Dieter narra su período de prisión y la fuga, siempre es Dieter Dengler hablando, pero además la película cuenta sus sueños o sus ideas sobre la muerte. Yo inventé esa escena en un acuario en San Diego, con las aguas vivas como imagen de la muerte. Y lo hice para dar una visión más profunda del alma de Dieter. Dieter me dijo: "Estos sueños son casi como mis propios sueños en ese tiempo y tú me entiendes mejor que nadie". Por eso creo que el *cinéma vérité* es solamente una superficie de la verdad, hay otros instrumentos para buscar y excavar en una verdad más profunda. Es casi como una arqueología del alma de Dieter. Los límites entre ficción y realidad nunca fueron algo muy claramente definido para mí.

**Dijiste el otro día que *Fitzcarraldo* era tu mejor documental.**

Sí, pero mi intención era provocar para reforzar la idea.

**Vos decís que sos prudente. ¿Cuál es el límite, hasta dónde llegarías para conseguir una imagen?**

Yo soy prudente, soy un profesional. Entiendo que me hagan esa pregunta porque en los medios, en la prensa, se dice que soy un hombre ciego, depravado, que hace tonterías, proyectos tontos, locos. No es cierto; soy muy prudente. He sobrevivido a cuarenta films hasta hoy y siempre he vuelto con una película. A veces los límites eran un poco más distantes y los riesgos eran más grandes que para otros cineastas. En cada proyecto esa línea es diferente, no hay una definición precisa, no existe algo como una ley que diga "hasta aquí nomás, ni un paso más". Siempre hay que establecer qué es lo esencial para la película, hasta dónde llegamos, para lograr el objetivo.

**Con todo lo que sucedió durante la filmación de *Fitzcarraldo*, ¿pensaste en detenerte en algún momento?**

No. En cierto sentido, es como un avión que acelera en la pista y llega al punto de no retorno. Si, luego de acelerar hasta 300 o 380 kilómetros por hora y recorrer tres cuartos de la pista, el piloto decide poner los frenos, seguramente se producirá una catástrofe. Hay un punto de no retorno en el que ya no se puede pensar en volver y parar, hay que seguir. Nunca pensé en abandonar ese proyecto porque yo era el único que tenía la visión que lo hacía posible.

**Eso presupone una especie de acuerdo general tanto con el equipo como con los actores, compartir esa visión hasta el límite que vos fijás.**

Pero en el caso de *Fitzcarraldo* era más difícil porque el equipo, los actores y todos los que se encontraban conmigo en la selva virgen no pensaban que fuera posible y trataban de disuadirme del proyecto. Ninguna de las 1.100 personas que me acompañaban mantenía la fe. Y mi posición era difícil, muy difícil. Hasta mi propio hermano trataba de disuadirme. Un segundo de vacilación y todo terminaría en el fracaso y en el fin del proyecto. Gracias a Dios nunca ocurrió ese segundo de duda.

**¿Cómo pudiste convencer a los que dudaban?**

No lo sé, no me acuerdo.

**De allí surge esa leyenda negra de los medios sobre Herzog. ¿Cómo podés llevar a esa muchedumbre hasta el puerto que vos te propusiste? Hay un Herzog que tiene que poseer una fuerza mucho más grande que mil personas.**

No era más fuerza, era una visión muy clara, muy definida,

que los demás no tenían. Y a veces fue problemático seguir adelante.

**Tus últimas películas son casi todas documentales, como si en cierto momento hubieras renunciado a trabajar ciertos aspectos de la ficción.**

No sé por qué ocurrió así, pero a mí me gusta hacer este tipo de películas, como un poeta que escribe novelas o poesía o teatro. No sé por qué pasa eso, pero mis tres proyectos siguientes son películas de ficción. No puedo explicar por qué de repente aparece la ficción pura otra vez. No lo sé.

**Tarruella, un gran crítico argentino, estaba conmovido por la prudencia de *Grito de piedra*. Justamente hablaba de la metáfora de la prudencia, la prudencia del alpinista veterano. ¿Pensás como ese personaje de la película?**

Ese personaje se basa en la vida del alpinista Reinhold Messner. Yo hice una expedición con él y su compañero Hans Kammerlander en el Karakorum, escalé dos cumbres de más de ocho mil metros en una sola expedición. Messner es muy prudente, porque estando tan solo a cien metros de la cumbre del Monte Everest o de Manga Parva, decidí bajar porque se enfrentaba con una tormenta de nieve. Gracias a esa actitud sobrevivió a todas sus hazañas. La prudencia de Messner me ha impresionado mucho, porque siento que soy un hermano espiritual de él. Hasta cierto punto soy un profesional de la supervivencia.

**En tu obra aparecen personajes que se convierten en héroes a partir de la desmesura de su plan, como Aguirre o Fitzcarraldo o incluso el mismo Dieter, son seres que arriesgan locamente sus límites.**

Para mí no es así, no me interesa forzar mis límites. Hoy en día hay formas muy tontas de buscar los límites, como el triatlón o recorrer el desierto doscientos kilómetros sin parar. Eso es una enfermedad de la civilización y me parece repugnante. Pero cuando tengo que enfrentarme con dificultades no soy cobarde, si es esencial lograr cosas para una película. La parte negativa de Messner es un poco repugnante, porque él siempre habla de expandir los límites de los seres humanos, de la lucha heroica de ser alpinista, de conquistar una cumbre. Habla en términos de conquista, de guerra, de heroísmo. Admiro a Messner, pero al mismo tiempo tengo algunas pequeñas dudas sobre este punto.

**Pero tu obra cinematográfica insiste bastante en los héroes, en algunos sujetos que despegan de la medianía de cualquier momento histórico.**

Creo que la cuestión a veces es muy fácil. ¿Cuál es el valor de mi existencia y cuál es el valor del cine? Durante la filmación del documental *La Soufrière* corrimos un riesgo cierto. Todos los especialistas y sismólogos habían predicho que La Soufrière, el volcán de la isla de Guadalupe, iba a explotar destruyendo la isla. Como el Monte Santa Helena, explotaría con una fuerza de siete u ocho bombas atómicas del tamaño de Hiroshima. Y eso era un riesgo, porque cuando nos acercábamos al volcán se produjo una crisis con mil cuatrocientos choques sísmicos, algunos muy fuertes. En ese momento nos preguntamos algo muy simple: ¿cuánto vale nuestro culo y cuánto vale hacer esta película? Cada uno de nosotros, los dos técnicos y yo, teníamos que tomar la decisión: cuánto vale el culo, nuestro culo. Pero esa película hasta cierto punto es una rara excepción. Normalmente calculo los riesgos muy profesionalmente.

**También hay un cálculo en la pregunta cuánto vale el culo (risas).**

Es un cálculo, sí.

**En la famosa entrevista de Wenders en *Tokio-Ga*, cuando vos decís...**

Nunca vi la película (risas).

**Salió publicada en todas partes esa respuesta: "no hay más imágenes incontaminadas, hay que ir a una nave espacial".**

Lo recuerdo vagamente.

**Eso fue hace más de diez años. ¿Por qué diste esa respuesta? Parecías decir que ya no se podía hacer cine; lo que uno entendía era eso.**

Hay que encontrar imágenes adecuadas para nuestro tiempo y cada civilización tiene el deber de buscar su lenguaje y sus imágenes adecuados. Muchas de las imágenes que aparecen en las revistas, en la televisión, en los pósters de las agencias de viaje son imágenes muy gastadas, tarjetas postales, no adecuadas para nuestra existencia. Es muy importante buscar esas imágenes y un lenguaje afín. Es tan importante para mí, como para todos nosotros, para nuestra supervivencia. Tengo la certeza absoluta de que no sobreviviremos, si no adaptamos las imágenes y la gramática del cine y de sus imágenes a nuestra civilización.

**¿Cómo sería el concepto de esas imágenes gastadas?**

No es necesario describirlas, solo basta mirar la televisión.

**¿Es decir lo previsible? ¿Algo que no es nuevo, que no sorprende?**

Quiero expresar una idea de Miguel Angel. Ver la Capilla Sixtina fue un momento de profunda emoción para mí, porque él fue el primero que nos abrió los ojos para ver una pasión humana que existe en todas las figuras de la Capilla Sixtina. Es increíble, porque todo ese pathos humano existió durante siglos, milenios, pero él fue el primero en descubrirlo y hacerlo visible para todos. Y desde Miguel Angel entendemos nuestra existencia más claramente, sin darnos cuenta. Ahora eso forma parte de nuestra existencia común. Por supuesto, él vivió en la época del descubrimiento de este nuevo humanismo Y él lo hizo visible y lo inscribió en nuestra conciencia común.

**En los cien años que tiene el cine como disciplina, ¿ya hizo lo mismo que Miguel Angel en la pintura?**

Sí, lo hizo desde sus primeras obras: por ejemplo, *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, *Tormenta sobre Asia* de Pudovkin, *Freaks* de Tod Browning, *Rashomon* de Kurosawa, y en el cine de ahora Abbas Kiarostami. Muchos cineastas han proclamado y articulado algo que no era visible antes. Buster Keaton, por ejemplo, es una figura que abrió una introspección profunda sobre nuestra existencia. Eso es el cine verdadero: Buster Keaton.

**No pensamos que nombrarías a Buster Keaton.**

Oh, es un dios del cine. Una figura trágica, un dios trágico del cine. Además, era además un gran atleta, y eso se ve en cada una de sus películas.

**¿Qué pasó en el cine desde aquella declaración sobre las imágenes hasta ahora?**

Tenemos un instrumento nuevo, fascinante: las imágenes creadas por medio de los efectos digitales, que no están muy bien utilizados en Hollywood, con excepción de los dinosaurios, aunque ahora eso está cambiando. Hace dos días visité a un amigo de Nueva Zelanda, Vincent Ward, que está haciendo una película llamada *What Dreams May Come* y sus imágenes son increíbles, creadas no solamente en los estudios con objetos reales, sino también con efectos digitales, y va a ser una película que marcará un rumbo nuevo. Como lo fueron las primeras películas en color de los años 50: los colores estaban

saturados, exagerados, pero eso era tan nuevo que causaba sensación. Hoy en día los grandes cineastas están comenzando a usar mejor este instrumento maravilloso. Es el futuro. Al mismo tiempo Hollywood se encuentra en una declinación de sus formas narrativas. Algunas de sus películas o historias parecen un paseo por un parque de diversiones. Pero en otros países, como en China e Irán, hay un gran cine y un nuevo descubrimiento de la calidad narrativa. Por eso mi esperanza está más concentrada en China e Irán en este momento.

**Es curioso que hayas elogiado el empleo de imágenes digitales.**

Es un instrumento maravilloso, de pura imaginación. Gracias a Dios que existe.

**¿Trabajarías con ellas?**

Posiblemente. Tengo un proyecto sobre la conquista de México, pero vista desde la óptica de los aztecas. Es imposible recrear con edificios reales la antigua capital del imperio Azteca, Tenochtitlán, en una isla en medio de un lago, pero se puede reinventar esa ciudad por medio de efectos digitales.

**¿Cómo te imaginás el uso de esa metodología: imitando la realidad y confundiendo al espectador o haciéndola explícita?**

No se puede imitar la realidad porque nadie conoce cómo era el aspecto de esa ciudad, porque Tenochtitlán fue destruida de una forma sin precedentes. De Atenas, de Roma, de Cartago y de las grandes ciudades de las civilizaciones pasadas, se conservan edificios, el Foro Romano, la Acrópolis, etcétera. Pero en el caso de México, todo fue destruido completamente, definitivamente, sin dejar un solo edificio, una sola muralla, nada. Solamente quedan algunos cimientos. Por eso la recreación de esta ciudad maravillosa es una pura fantasía, no es una imitación de una realidad. Hay que reinventarla con la pura imaginación.

**¿Eso lo produciría Coppola?**

Ojalá, no sabemos exactamente si podemos avanzar, porque es muy caro, tiene un gran presupuesto y siempre estos proyectos se mueven lentamente.

**Ahora, justamente, las imágenes digitales crean el peligro de duplicar la realidad y provocar más confusión.**

No es confusión. Los dinosaurios de Spielberg no son imitaciones de una realidad, son pura invención. *Jurassic Park* es una película muy estúpida, pero a mí me gustan mucho los dinosaurios (risas).

**¿Cómo ves en retrospectiva tus películas? ¿Volvés a verlas o la película es la experiencia de la filmación?**

A veces en un evento, como en las retrospectivas, veo algunas películas, pero no lo hago muchas veces. Está bien ver una película que filmé hace veinticinco años. En el caso de esta retrospectiva en la Argentina no puedo ver nada, porque tengo que viajar mañana y durante la proyección, que es de noche, me voy a comer una parrillada hasta llegar al punto de la autodestrucción. Hasta que me saquen del restaurante con una ambulancia (risas).

**La pregunta apuntaba a cómo ves vos tu cine.**

A mí me gustan mucho mis películas, no soy un juez. Son como los hijos, es un placer ver a mis niños. Todos, por supuesto, con sus pequeños defectos. *Fitzcarraldo* inclusive.

**Algunas de tus películas son fuertes alegorías. Uno tiene la sensación de que se refieren a algo más allá de lo cinematográfico. *Kaspar Hauser*, por ejemplo, parece**

**hablar de la imposibilidad de comunicación entre la mayoría de la gente y ciertos individuos.**

No estoy de acuerdo, para mí es más sencillo y mucho más primitivo de lo que puede imaginarse. Nunca me propuse hacer una alegoría o referirme a nuestra sociedad.

**Leí que decías que *Nosferatu* de Murnau, por ejemplo, opera como el anuncio de algo que podía suceder en Alemania, y sin embargo la volvés a filmar.**

No es tan así. Hay que ubicarse dentro del contexto del cine alemán. Para nosotros, la generación de posguerra, solamente existían los abuelos, porque nos quedamos huérfanos, sin padres ni maestros. Por eso nos referimos a nuestros abuelos, para establecer una conexión. Murnau es el más grande de todos los cineastas alemanes; y la película, por un lado, era un homenaje a él, y por el otro, significaba vincularme con nuestra cultura cinematográfica.

**Creo que es la única en donde es tan evidente esa conexión con la cultura estrictamente cinematográfica, en las otras películas vos buscás otro lugar, otro tipo de renacimiento.**

Nunca busco, encuentro. En este caso la idea cayó como desde un árbol. Pero habitualmente no tengo ideas o temas definidos que quiera convertir en películas.

**Entonces las ideas resultan de un cruce posterior a la realización de la película.**

Pero en retrospectiva se ve que es algo con una estructura y un estilo. Las figuras centrales pertenecen a una familia de figuras. Cuando trabajo no tengo ideas fijas o un plan y una estructura preestablecida, ni tampoco un estilo o una estética definidos. En mi vida como cineasta jamás pensé en términos de estética. Pero finalmente, cuando se estrena una nueva película que hice, veo claramente que tiene un estilo y una estética, pero no sé cómo se llega a eso. Lo mismo pasa con la caligrafía, cuando uno le escribe una carta a la mujer de la que está enamorado y le declara su amor, jamás piensa en la caligrafía, en cómo usar su mano para escribir de una forma bella, estética. Pero al terminar la carta y releerla, descubre que su caligrafía tiene un estilo propio, personal.

**Quizá no se trata de alegorías pero muchas de tus películas se basan en hechos históricos, es decir, en cosas que acontecieron. Sin embargo el resultado parece un sueño. ¿Eso no presupone una idea que tendría más que ver con la mente del hombre que con la realidad que lo rodea?**

No funciona así. Es como Maradona jugando fútbol. Si a un buen futbolista alguien le pasa la pelota, y él frente al arco pierde una fracción de un segundo pensando qué hacer, no hace el gol. No pienso mucho durante la filmación de una película. Soy un atleta, un atleta de los sueños y nada más.

**Una curiosidad, ¿leíste las memorias de Kinski?**

Sí, el libro es muy divertido. Es pura fantasía: sus hazañas sexuales, cómo describe su juventud, su adolescencia en medio de la pobreza, luchando con los ratones en el suelo, entre los restos de comida. No fue así. El creció en una familia de la burguesía, era hijo de un farmacéutico. Pero una vez me dijo: "Werner, tengo que escribir que tú eras el peor, el diablo. Inventé página tras página, porque en realidad nadie va a leer mi libro si escribo cosas buenas". Le dije: "Klaus, está bien, tienes que vender el libro. Está bien. Está hecho *pour la galerie*".

**A propósito de Kinski, que ha hecho centenares de films muy bizarros, ¿te interesa ese costado de lo**

**bizarro, lo anormal? Citaste a Tod Browning y a un clásico, *Freaks*, y también hiciste un film con enanos.**

Filmar con gente normalmente olvidada me fascinó siempre. Kinski tiene una presencia y una fuerza increíbles en la pantalla, y valía la pena luchar con él. Las luchas a veces eran gigantescas. La cuestión siempre era cómo domesticar a la bestia y encontrar la forma de que retuviera su energía para la pantalla. Porque si no se lo podía contener, quedaba fuera del campo de batalla. Pero siempre, en sus 215 películas, estubo extraordinario. En las pésimas y en las buenas, siempre era algo diferente, luminoso y excepcional. Pero normalmente actuaba no más de dos minutos, es decir, no más de dos días de filmación. Nadie se atrevió a filmar con él más de dos días, salvo yo.

**Entrevista: Quintín, Alejandro Ricagno y la participación de Mariana Mactas y Carlos Insúa de la revista *Búsqueda* de Montevideo**

**Fotos: Quintín ■**

## Filmografía de Werner Herzog

1962-65, *Herakles* (corto). 1964, *Spiel im Sand* (corto). 1966, *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (corto). 1967, *Señales de vida (Lebenszeichen)*. 1967-68, *Letzte Wörter* (corto). 1968, *Massnahmen gegen Fanatiker* (corto). 1968-69, *Los médicos voladores de Africa (Die fliegenden Ärzte von Ostafrika)* (mediometraje). 1968-70, *Fata Morgana*. 1969-70, *Los enanos también nacen pequeños (Auch Zwerge haben klein angefangen)*. 1970, *Behinderte Zukunft* (mediometraje documental). 1970-71, *El país del silencio y la oscuridad (Land des Schweigens und der Dunkelheit)*. 1972, *Aguirre, la ira de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes)*. 1973-74, *El gran éxtasis del escultor Steiner (Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner)* (mediometraje). 1974, *El enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle)*. 1975-76, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (mediometraje). 1976, *Mit mir will keiner spielen* (cortometraje). 1976, *Corazón de cristal (Herz aus Glass)*. 1976, *La Soufrière* (mediometraje). 1976-77, *La balada de Bruno S. (Stroszek)*. 1978, *Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, Phantom der Nacht)*. 1978, *Woyzeck*. 1980, *Huies predigt* (mediometraje documental). 1980, *Glaube und Wahrung* (mediometraje documental). 1980-81, *Fitzcarraldo*. 1983-84, *Donde sueñan las hormigas verdes (Wo die grünen Ameisen traumen)*. 1984, *Ballade vom kleinen Soldaten* (mediometraje documental). 1984, *Gasherbrum-der leuchtende Berg* (mediometraje documental). 1987, *Cobra Verde*. 1988, *Les gaulois* (episodio de *Les français vus par...*). 1988-89, *Wodaabe-die Hirten der Sonne* (mediometraje documental). 1990, *Echos aus einem düsteren Reich* (documental). 1991, *Jag Mandir* (documental). 1991, *Grito de piedra (Schrei aus Stein)*. 1991, *Filmstunde 1-4* (serie para la televisión). 1991-92, *Lecciones de oscuridad (Lektionen in Finsternis)* (mediometraje documental). 1993, *Glocken aus der Tiefe* (documental). 1994, *Die Verwandlung der Welt in Musik*. 1995, *Tod für fünf Stimmen* (documental). 1997, *El pequeño Dieter necesita volar (Little Dieter Needs to Fly)*.

# 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

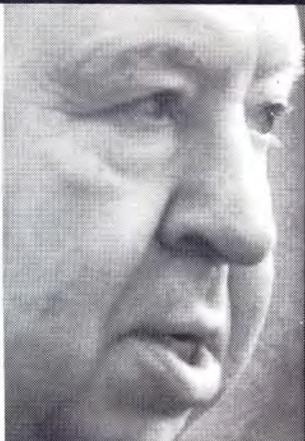
Entrega a domicilio

## Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando  
encontrálos en Videoclub  
Gatopardo

Piedras 1086  
San Telmo

Tel. 300-5139  
Estac. sin cargo



Traducción del inglés  
Gabriela Ventureira © 815-1415

Las películas que no conseguís



### PICCADILLY VIDEOTECA

CINE · ARTE · DE · AUTOR · FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

# AVANT

Sábados de 12 a 13 Hs

RADIO ABIERTA

FM 91.1

*Cine desde adentro*

# PREMIERE

## REVISTA

# HISTORIA

TODO ES

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.*

# Fidel Castro, de extra a astro

por Alvaro Sanjurjo Toucon\*



Esta es una aproximación a la azarosa historia de un extra hollywoodense llamado Fidel Castro, luego gobernante de Cuba. Todos los personajes son reales y nada es mera coincidencia.

**Prólogo en flash forward.** En una calurosa tarde de diciembre de 1986, ya en el cuasi invierno cubano, se inauguró la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños, en las proximidades de La Habana. La ceremonia tuvo dos notorios, destacados e infatigables oradores, que en inacabables discursos detallaron cada uno de los pequeños pasos dados para arribar a aquella histórica jornada. Ellos fueron Fernando Birri, primer director de la Escuela, y Fidel Castro, que acumulaba tantos cargos y funciones como Kerenski en su infinito ascenso por las escalinatas del palacio en *Octubre*.

**Un artista enojado.** Poco tiempo después, Néstor Almendros, notable director de fotografía, iluminador de Rohmer, Truffaut y otros nombres prestigiosos, publicaba un artículo titulado “A los dictadores suele gustarles el cine”. La nota, fechada en 1987, en Nueva York, recorrió el mundo. Almendros, de destacada participación en el cine cubano entre 1959 y 1961, se había marchado en ese último año de la isla a causa de la censura artística y moral puesta en funcionamiento desde esferas oficiales. El artículo en cuestión fustigaba duramente al régimen revolucionario, al ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), a la recién creada Escuela de San Antonio de los Baños y, por supuesto, al mismísimo Fidel Castro. Escrito con pluma fluida y permanente ironía, comenzaba así:

“A los dictadores suele gustarles el cine: Benito Mussolini mandó construir en 1938 los más monumentales estudios cinematográficos de Europa: Cinecittà; Josif Visarionovich Stalin, según la biografía de su hija Svetlana, se hizo equipar una magnífica sala de proyecciones en sus apartamentos del Kremlin. De sus gustos y humores dependían las subidas y caídas en desgracia de los realizadores soviéticos. Juan Domingo Perón y Mao Tse Tung sufrieron también la

fascinación del cine al casarse con dos actrices de la pantalla, Evita y Jiang Qing. Al generalísimo Francisco Franco, aparte de sus discursos, no se le conoce gran producción literaria. Una curiosa fantasía suya fue el argumento cinematográfico que escribiera en 1940 bajo el seudónimo de Jaime Andrade. La película se tituló significativamente *Raza*. Fue una producción de gran presupuesto en los albores del triunfo del ‘glorioso movimiento nacional’. Se estrenó a bombo y platillo y fue puesta de ejemplo para el cine épico español que se esperaba.

El líder máximo de la Revolución Cubana, el Comandante Fidel Castro, no podía escapar a la regla. Después de haber creado en 1979 el Festival Internacional de Cine de La Habana, acaba de inaugurar personalmente una importante Escuela de Cine.”

En esas frases iniciales, Almendros omite varios hechos. Olvida que Mussolini no solamente hizo construir estudios sino que colocó a su hijo Vittorio al frente de la revista *Cinema*, portavoz del sistema en materia de temas cinematográficos. Minimiza la pasión que Stalin sentía por el cine y por su persona al no señalar el rol que se autoadjudicó en el film *La caída de Berlín* (1949) de Chiaureli —para señalar uno de los ejemplos más destacados—, y por razones cronológicas no pudo referirse a ese Stalin amante del cine según la óptica de Andrei Konchalovski en *The Inner Circle* (1991). Almendros también reduce la participación cinematográfica de Franco a *Raza*, cuando hay un antecedente tan estafalario y arrogante como *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, donde Franco aparece representándose a sí mismo, en medio de una historia de ficción, al igual que lo hacen los generales golpistas Millan Astray y José Sanjurjo (ninguna familia es perfecta). Pero la más imperdonable omisión del brillante Almendros es ignorar a Fidel Castro, blanco principal de su ira, en su trayectoria como actor secundario y extra hollywoodense en los años cuarenta.

**Nace una estrella.** El descubrimiento rioplatense de la incursión hollywoodiana de Fidel corresponde a Julio Lista,

un contador uruguayo, aficionado al cine, que preparando su participación para un programa de preguntas y respuestas tuvo en sus manos el libro *The Best of MGM (The Golden Years 1928-1959)*, de James Robert Parish y Gregory W. Mank (Nostalgia Book, Des Moines, Iowa, 1981), que en el reparto del film *Bathing Beauty (Escuela de sirenas)*, realizado por George Sidney en 1944, incluye al que sería futuro líder de la Revolución Cubana, junto al pelirrojo Red Skelton, al sonoro Xavier Cugat y a la húmeda Esther Williams. El dato fue comentado por Lista a algunos periodistas que lo citaron ocasionalmente y allí quedó el asunto hasta hoy.

La curiosidad me llevó a revisar las más diversas fuentes para profundizar en la trayectoria hollywoodiana de Castro, y en el CD-Rom *The Motion Picture Guide* (Cine Books, Nueva York, 1995) hallé la presencia de Fidel Castro en *Holiday in Mexico* (1946), también de George Sidney, con Walter Pidgeon, Ilona Massey, Roddy McDowall, Jane Powell y los musicales y latinos José Iturbi y Xavier Cugat. Allí también se señala que “de acuerdo a (Xavier) Cugat, (Fidel) Castro apareció en varias escenas de multitudes en varias películas de tema sudamericano porque él era el típico *latinamerican boy*”.

Cuando trabajó en esos films, Fidel Castro tenía entre dieciocho y veinte años y su presencia en los EE.UU. no era algo excepcional. Se trataba del joven hijo de un poderoso terrateniente cubano de origen español. Quizás otra investigación no cinematográfica revele aspectos nada conocidos de la poco difundida vida privada del líder cubano. Su madre biológica no habría sido la esposa del terrateniente que lo engendró, sino una enfermera que atendía a aquella. Pero esa es otra historia y fue contada por Juan Bosch, ex presidente de República Dominicana, en su casa de Santo Domingo, al profesor Julio Sanjurjo Bugallo (familiar de quien escribe).

En este instante, seguramente todos los lectores ya han obtenido un video de *Escuela de sirenas* y estarán buscando al juvenil Castro. No lo verán. Cuenta Julio Lista que recuerda haber identificado a Fidel en la película. Ello acontecía en 1987 en la copia proyectada por la Alianza Cultural Uruguay-EE.UU. de Montevideo. Sin embargo, tiempo después, al ver el film en video, Lista comprobó que la escena había desaparecido. ¿Acaso una supresión de la misma en el negativo original?

**El (cerrado) círculo del poder.** El “affaire” Fidel en Hollywood se convirtió en obsesión personal, en necesidad de revelar esa “petite histoire” que es madre de la otra, la Historia con H mayúscula.

Fue entonces que recordé mi visita a un importante museo de Washington en el año 1989. Allí se exhibían cartas que famosas personalidades habían dirigido a diferentes presidentes de los EE.UU. Entre ellas había una firmada por el casi adolescente cubano Fidel Castro, quien expresaba al primer mandatario del país norteamericano la admiración que sentía por su persona y por la nación que representaba.

Curioso compulsivo, me dirigí a las autoridades del museo preguntándoles cómo era que se había conservado esa carta si quien la envió era en el momento un anónimo niño latinoamericano. A lo que respondieron que se archivaban absolutamente todas las cartas dirigidas a los presidentes norteamericanos, clasificándose las mismas, para así en cualquier circunstancia poder detectar si tal o cual persona en cierto momento de su existencia escribió a un presidente norteamericano.

Obviamente, cuando Castro toma el poder y cuestiona a la potencia vecina, las más diversas reparticiones oficiales

norteamericanas se pusieron a rastrear los antecedentes del molesto cubano y allí apareció la vieja carta luego expuesta al público.

Dando por sentado que los antecedentes hollywoodenses de Castro también habrían sido registrados por el gobierno estadounidense, dirigí la pesquisa hacia el Departamento Cultural de la Embajada de los EE.UU. en Montevideo, solicitando se requiriera a las reparticiones que correspondiese me facilitasen la información disponible sobre el periplo cinematográfico de Fidel en aquel país. La consulta, verbal, tuvo una respuesta, también verbal, en cuanto a que el Departamento Cultural no tenía contacto con esas reparticiones a las que yo me refería y que nada sabían al respecto. Sin embargo, por lo menos un par de publicaciones norteamericanas hacían mención del tema.

**El silencio del amigo.** El XXV Festival de Cine de Gramado (Rio Grande do Sul, Brasil), realizado en agosto pasado, tributó un homenaje a Alfredo Guevara Valdés (71), nuevamente factótum del ICAIC, prominente figura del régimen cubano, a quien Almendros en su artículo define como “amigo y confidente” de Fidel. La ocasión parecía propicia para formular las preguntas del caso. Luego de varias evasivas telefónicas a cargo de un secretario ansioso por saber cuál era el motivo por el que deseaba conversar con Guevara —y al que finalmente dije que era por “una investigación sobre la trayectoria cinematográfica de algunas figuras cubanas”— logré encontrarme con tan esquiva personalidad. Fue en uno de los agasajos del evento gramadense y allí se registró el siguiente diálogo:

—Señor Guevara, soy el periodista que desde hace varios días le pido una entrevista. Estoy haciendo un trabajo sobre algunas celebridades que pasaron casi anónimamente por Hollywood...

—Ya sé, ya sé lo que me va a preguntar, pero yo de eso no sé nada. No quiero responder.

—Bueno, si sabe qué le voy a preguntar, déme la respuesta.

—Sí, sobre Fidel Castro trabajando en cine. No sé nada de eso, no sé nada.

—Pero yo sí sé. El trabajó en por lo menos dos películas: *Holiday in Mexico* y *Escuela de sirenas*.

—No creo que sea cierto. Si acaso, fue en el cine mexicano.

—Pero Fidel Castro ama el cine y quizás ese amor se inició en Hollywood.

—Según mi concepción esa no es manera de comenzar a amar el cine. Si acaso trabajó en cine, lo hizo por razones económicas en México.

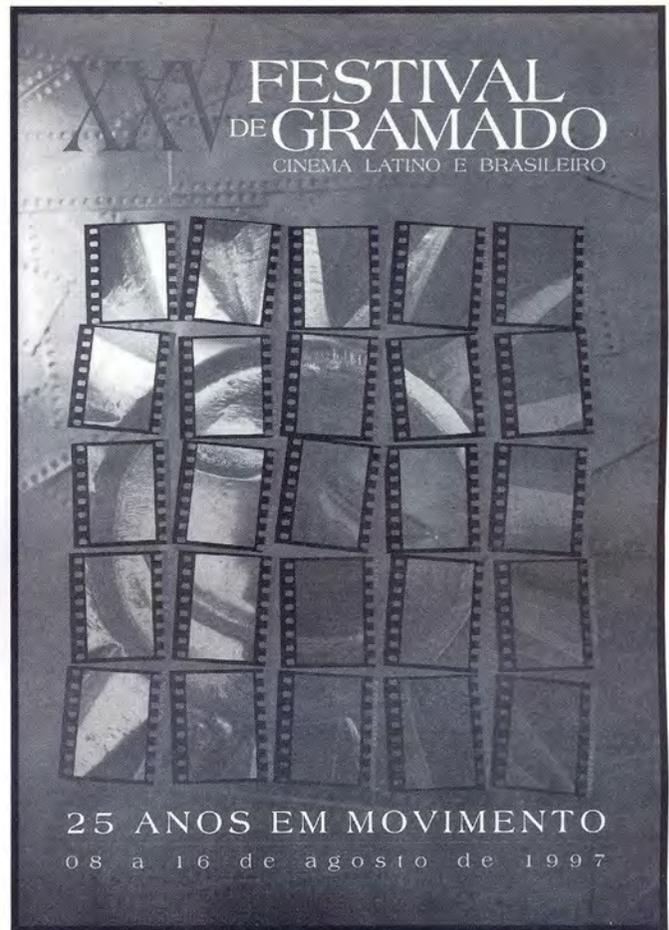
—Lo pudo haber hecho en Hollywood también.

—De eso no sé nada, no sé nada. Mejor pregúnteselo a él.

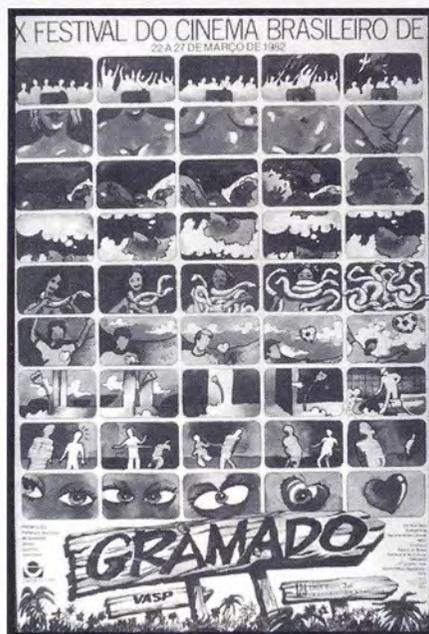
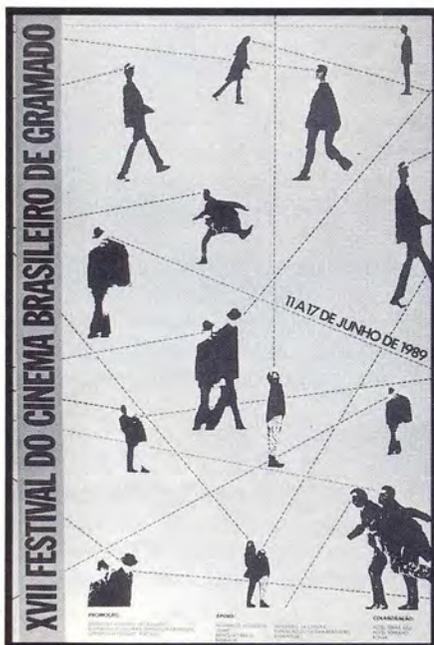
Guevara en ningún momento negó la presencia de Fidel en Hollywood, solamente dijo no creer que la misma fuera cierta o no saber nada, y en su afán por eludir el asunto nos dio un valioso dato: “quizá” Fidel Castro hizo cine en México.

**No se pierda el próximo capítulo.** La presencia de Fidel Castro en el cine de Hollywood y hasta en el mexicano luce bastante incuestionable. Cuando se corran algunas misteriosas cortinas tendidas sobre el asunto, se develarán varias incógnitas de una filmografía inexplicablemente escamoteada a varias puntas.

\* El autor es crítico e investigador cinematográfico, ejerce la Secretaría de la Sección Uruguaya de FIPRESCI y es docente en el área de cine en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Universidad de la República Oriental del Uruguay). ■



*El Festival de Gramado cumplió su 25º aniversario y Quintín y Flavia anduvieron por ahí cubriendo el evento. El primero, como jurado, y la segunda, como espectadora y turista, por lo que promete una breve reseña para el número que viene. Además, los viajeros entrevistaron a tres productores brasileños con diferentes visiones sobre el cine.*



# Una empanada sin relleno

por Quintín

Gramado festejó su 25<sup>o</sup> aniversario. Acaso para certificar la broma de Groucho (¿cómo me puede gustar un festival que me invita como jurado en su aniversario?), tengo del evento una sensación más preocupante que auspiciosa. Aclaro que la pasamos muy bien, que nos atendieron maravillosamente y que el estar en el jurado implicó hospedarnos en un hotel muy confortable y los suficientes vales de comida e invitaciones como para disfrutar de la copiosa gastronomía del lugar. En Gramado se come de más. Los menús de todos los restaurantes están basados en la idea de que el hambre es finito pero la comida no. Uno puede servirse hasta morir, ya sea el desayuno o la fondue, la parrillada, el espeto corrido, la maratón de pastas, hasta culminar en la insólita especialidad del lugar: el "Café colonial" que consiste en una especie de té-cena en la que se depositan sobre la mesa 70 (setenta) platos, que incluyen desde quesos hasta pollo frito, pasando por todas las variedades posibles de lo dulce y lo salado. Para colmo, un tiempo espléndido (nada del frío del 96), compañía agradable, pocas obligaciones. Pero este festival caro, bien organizado, amable tiene un problema grave: hay demasiada gente y muy pocas películas interesantes para ver. Las selecciones oficiales son muy pobres, las secciones paralelas son inconsistentes, no hay público genuino en la sala y uno tiene frecuentemente la impresión de estar en una cáscara sin contenido.

El festival es un punto de encuentro para la gente del medio cinematográfico de Brasil. Productores, directores, actores y técnicos concurren para ver si concretan algún negocio. Pero la política de invitaciones es curiosa: las películas de la selección oficial brasileña cuentan con más de veinte

participantes cada una. Mirando la lista de invitados descubro que para la coproducción *Luna de octubre*, anunciada como "la primera película del Mercosur", se invitó a 43 personas. La película (hecha en Uruguay por argentinos y brasileños), según las referencias unánimes, no solo es un bodrio de proporciones, sino que la sociedad multinacional terminó en abandonos del rodaje, peleas y litigios judiciales entre productores de uno y otro país. Pero, repito, había 43 participantes en la lista. Un síntoma para el diagnóstico final: a Gramado le falta algún tornillo.

Gramado, recordamos, no es un festival sino dos, aunque transcurren en el mismo cine. Uno es el festival latino, que nació cuando la producción brasileña se redujo casi a cero en la época Collor y que hoy se mantiene al lado del tradicional, es decir, el de películas locales. Hay además un certamen de cortos brasileños en 35 mm, otro de films en 16 y hasta uno de super 8. Es posible que en las sesiones de estas películas marginales se encuentre alguna joya, pero es muy difícil orientarse. Pero entre lo que vimos, es decir, unos veinte largometrajes y algunos cortos, hubo poco rescatable.

La producción de cortos sigue teniendo en Brasil un muy buen nivel técnico y cineastas con ambición. Hay dos tendencias que monopolizan la mayoría de la producción. Una es el film sobre artistas: pintores, músicos, escritores, películas que ponen de manifiesto cierta facilidad para obtener fondos cuando se trata de homenajear a los representantes de la cultura brasileña. Un buen ejemplo, o mejor, un ejemplo bueno es *Nelson Sargento*, sobre el homónimo músico de samba carioca que lo protagoniza. Un ejemplo malo es *Padre Mestre*, sobre un músico clásico del pasado, típica solemnidad construida sobre clichés. El corto ganador, *Decisão*, correspondió a la otra tendencia: el humor. Una pareja va a ver un ballet a instancias de la novia, pero el novio solo está interesado en escuchar el partido de fútbol. Al final, ella también resulta una *torçedora*. Dirigido por una mujer, Leila Hipólito, el final es una metáfora de la participación de las mujeres en la nueva generación de cineastas brasileños: intensa e igualitaria, una diferencia notable con la Argentina. La mayor rareza fue *Remanescências*, de Carlos Adriano, monótona variación experimental sobre los primeros fotogramas filmados en Brasil (1897). El autor intentó explicar a la audiencia los fundamentos teóricos del film y recibió un abucheo intolerante.

Mi tarea como jurado consistió en otorgar premios sobre una muestra de ocho largos latinoamericanos y uno portugués. La compartí con nuestro amigo Orlando Senna, el crítico de la Cinemateca Uruguaya Guillermo Zapiola (un rioplatense de ley), el escritor Mario Ventura (portugués simpático y algo autoritario, director del festival de Tróia), el escritor chileno Poli Délano (personaje muy querido, que se autodefine como "el último comunista"), el actor Carlos Cruz (que el año pasado ganó merecidamente el premio en Gramado por su actuación en *Guantanamera*, este no es simpático) y nuestra archienemiga mexicana Lourdes Elizarrarás (actriz, guionista y mujer de nuestro archienemigo Gabriel Retes), pareja que los lectores recordarán de crónicas anteriores. La deliberación del jurado fue cordial pero peleada. Tres películas se disputaron el premio mayor: *Sotto voce*, argentina de Mario Levin, *Bajo la piel*, peruana de Francisco Lombardi, y *O testamento do Senhor Napumoceno*, coproducción Portugal-Cabo Verde-Brasil, de Francisco Manso. Estábamos los defensores de *Sotto voce*, que odiamos *Bajo la piel*; los defensores de *Bajo la piel*, que odiaron *Sotto*



Francisco Manso, Nelson Xavier y Mario Ventura Henriques

voce, y los defensores de *Napumoceno*, que se repartían entre el odio a *Sotto voce* y a *Bajo la piel*. La que nadie odiaba era precisamente *Napumoceno* que, como ocurre en estos casos, terminó ganando el premio a la mejor película y al mejor guión. *Sotto voce* se llevó el premio al mejor director y *Bajo la piel* ganó solo el premio al mejor actor, compartido con *Napumoceno*. *Napumoceno* tenía todas las de ganar: sólidamente construida en base a una novela, se desarrolla bajo la luz y la música de las Islas de Cabo Verde. Cuenta la vida de un comerciante rico y conservador que conoce el amor recién en la vejez. El film empieza con un peligroso tono grotesco, luego se desliza hacia cierto academicismo, pero llega al final rozando la grandeza y la profundidad. Con *Sotto voce* ocurre algo interesante: muchos se sorprenden gratamente por lo que la película es: un film distinto, muy pensado, ligero, que explora con gracia una tradición fantástica ajena a la pesadez y al mensaje habituales del cine argentino y a las pesadillas latinoamericanas del costumbrismo y el realismo mágico. Pero a otros les resulta un film fallido e incomprensible. Estos en general prefieren *Bajo la piel*, que tenía a la crítica de su lado. Es la película que corresponde a una idea de lo que el cine latinoamericano debe hacer hoy: parecerse por su oficio y su acabado prolijo a los productos viejos y de segunda línea de Hollywood. Usar todas las trampas narrativas para crear suspenso y manejarse entre el cinismo y la morbosidad bajo una atmósfera folklórica. Un poco de sangre, un poco de sexo, un poco de filosofía barata. Lombardi sabe contar pero ha hecho cosas más nobles, menos comerciales, más arriesgadas que esta película molesta, parecida a la igualmente molesta *Más allá de la justicia* de Tavernier, sobre la que Serge Daney dijo alguna vez: "la reivindicación del profesionalismo a toda costa siempre va de la mano de la visión de un mundo glauco y desencantado. El academicismo es perezoso. Para qué encarnar el Mal en una historia si todo puede resumirse en una palabra desde la barra de un bar". Lombardi y sus defensores parecen creer que el cine es un juego cuyas reglas están fijas y solo se trata de seguir las con oficio y experiencia. Es una de las peores ideas posible sobre el cine.

*La línea paterna* del matrimonio mexicano José Buil y Marisa Sistach, ganó el premio al mejor montaje y es una película curiosa. A partir de las filmaciones familiares del abuelo del director, se cuenta la historia de tres generaciones. La película exalta explícitamente una concepción del cine superada hace más de 70 años, la de los muertos vivos, cuando los fabricantes de cámaras domésticas las promovían por su capacidad para mantener vivos a los seres queridos. "Oremos por el cine que mantiene vivos a nuestros

antecesores", desvaría la voz en off de este documental, que también exalta al famoso abuelo como a un prócer immaculado y usa las imágenes para construir un panteón acrílico y cantar loas a la masculinidad, el pasado y el paraíso rural. Es difícil imaginar un film sostenido en una visión más reaccionaria. Sin embargo, *La línea paterna* es una buena película, porque la obsesión arcaizante de sus realizadores se ejecuta con las cartas a la vista y desde la materia filmica hasta adquirir una sinceridad notable y una intensidad fascinante.

Uno nota a los cinco minutos que *Ilona llega con la lluvia*, de Sergio Cabrera, es una película fallida. Cabrera intenta recrear una novela de su compatriota colombiano Alvaro Mutis, que a diferencia de los arquetipos sin interioridad de García Márquez, retrata la intimidad de personajes únicos y complejos. Cabrera intenta algo muy difícil: mostrar esa interioridad a través del cine pero termina haciendo una sucesión de tarjetas postales sin vida donde nada de lo que ocurre parece obedecer a la necesidad narrativa sino a un afán de ilustrar una obra prestigiosa. La película atravesó varios festivales sin suerte y aquí se presentó con media hora menos, en un intento sin esperanza de sostener este film del que Cabrera debería olvidarse como de un mal sueño. Margarita Rosa ganó el premio a la mejor actriz, ante la falta de protagonistas femeninas destacadas.

*Santera*, película venezolana de Solveig Hoogesteijn, es un culebrón de brujerías ambientado en la selva y en la cárcel, pero donde Laura del Sol nunca pierde el maquillaje. Hirma Salcedo está mejor, pero la película sugiere que el cine venezolano sigue sin mejorar.

Había dos películas cubanas en la selección. *Yo soy del son a la salsa*, el documental de Rigoberto López que habíamos apreciado en Lérida, ganó el premio especial del jurado y cuenta la historia de la música popular del Caribe con una fuerza que se va haciendo sentir a medida que los músicos se imponen sobre la voz en off y el narrador. Es la primera descripción de un mundo rico y fascinante y un aporte cultural de primer orden. La mirada sobre la realidad cubana que el guionista Leandro Padura Fuentes mantiene aquí y en sus novelas es profundamente novedosa: no hablar de política para politizar fuertemente la cultura defendiendo la negritud y la cubanía fuera de toda servidumbre ideológica.

*Pon tu pensamiento en mí*, en cambio, se acerca al mamarracho con toques modernistas y parece fundar la New Age cubana. Es una alegoría confusa que mezcla a Cristo con el Che Guevara, Kennedy, John Lennon y otros íconos, hasta acercarse a la abominable *Jesús de Montreal*. Su director, el joven Arturo Sotto, dio una muestra notable de mal gusto en la ceremonia de premiación. Acaso disconforme por no haber recibido premios mayores, cuando fue a recibir el de mejor dirección de arte dijo que él le había dado indicaciones al escenógrafo y, como si esto fuera poco, repitió la escena cuando recibió el de mejor música. Como jurado, no me enorgullezco por haberle dado dos premios a este film.

En cambio, sí lo hago en nombre de todos mis colegas, por no haberle dado ninguno a *Territorio comanche*, la coproducción argentino-española de Gerardo Herrero en la que Cecilia Dopazo hace de una cronista de guerra en Sarajevo que se enamora de Imanol Arias. Película bastarda que explota el horror de la guerra con fines comerciales, es otro ejemplo de imitación berreta del cine americano, con su historia de carrera periodística y romance con fondo de metralla y en la que cada quince minutos se muestra un par de tetas. Hay una escena en la que los protagonistas entrevistan a un francotirador (esto es, un asesino de civiles inocentes) y discuten sobre si filmar o no uno de esos asesinatos. Como bien me señala Luciano Monteagudo, la cámara del film sí lo

registra sin problemas. Pero yo me tuve que ir un rato del cine para poder seguir viendo esta muestra de cinismo irresponsable. Si no le dimos ningún premio a *Territorio comanche*, hubo quienes sí lo hicieron. Un jurado especial le acordó un premio de cerca de 20.000 dólares "por sus propósitos humanitarios, acordes con la carta de la UNESCO" (no había otros premios en dinero para largos). Si algo anda mal en Gramado, esto fue lo peor.

Me sorprendió, además, que algunos amigos brasileños elogiaron este film deleznable. Pero creo que el afán por salir de ciertos territorios trillados del cine latinoamericano y la obsesión por satisfacer al público llevan a adoptar viejas recetas que Hollywood ya usó y abandonó. Hay mucha gente en Brasil o en España dispuesta a decir "Hagamos *Bajo fuego*", como hay otra en la Argentina que dice "Hagamos *Arma mortal*". No les importa demasiado que les salga *Territorio comanche* o *Comodines*. Es la vieja y nefasta ilusión del Hollywood criollo.

Muchos productores brasileños se resisten a enviar sus películas a Gramado. Este año hubo solo cinco películas en la competencia brasileña. El festival de Brasilia tiene, en ese sentido, algo más de prestigio. Gramado hace lo posible por asegurarse un par de estrenos exclusivos de producción cara que se proyectan en los últimos días. El año pasado la lucha por el premio estuvo entre la muy interesante *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, y la floja pero seria *Quién mató a Pixote*. El premio lo ganó la que era claramente la peor de las dos. Este año, las dos películas de gran producción fueron lamentables: la ganadora, *For all*, de Luiz Carlos Lacerda y Buza Ferraz, es un intento de hacer una comedia americana de la Segunda Guerra, pero a la brasileña. La historia gira en torno a la base militar que los norteamericanos establecieron en Natal en los años 40. Todo es muy ligero, con un costumbrismo optimista, anticuadamente populachero y un poco gay, sin garra ni interés alguno.

Peor aun resultó *Buena sorte*, de Tânia Lamarca, una especie de *Bonanza*, también a la brasileña, que intenta aprovechar el negocio del rodeo a la americana, que mueve multitudes y fortunas en el interior de San Pablo. He visto pocas películas despreciar el lenguaje cinematográfico y apostar al vale todo como esta. Una locura cinematográfica que revela que el principal problema estético del cine en Brasil no es el apego a la convención y la chatura como en la Argentina, sino el opuesto: la tendencia hacia el descontrol y el disparate.

Con todo, esto implica cierta libertad para otro tipo de audacias. Para probarlo, se vio en Gramado *Bocage, o triunfo do amor*, de Djalma Batista, recreación libre de la vida del poeta portugués Manuel María Barbosa du Bocage. Abiertamente gay, aunque sin renunciar a las mujeres hermosas, la película utiliza como texto los poemas de Bocage y los pone en escena con cuerpos desnudos y las magníficas playas de Ceará. Extravagante y desmesurada, *Bocage* logra transmitir su elogio a la felicidad dionisiaca. La mejor película (que por supuesto, no ganó) debió haber sido *Os matadores*, de Beto Brant, que habíamos visto en Cannes. Un policial de frontera, también a la brasileña, pero esta vez el término quiere decir autenticidad y poder de observación para hacer universal al género y no para copiar su exterior y llenarlo con la autocomplacencia. Una película seria, una excepción.

Nos hubiera gustado volver a ver *Un cielo de estrellas*, de Tata Amaral, que nos sorprendió gratamente en Cannes, pero el film no apareció por aquí. Nos hablaron de ciertas restricciones reglamentarias no muy convincentes. En



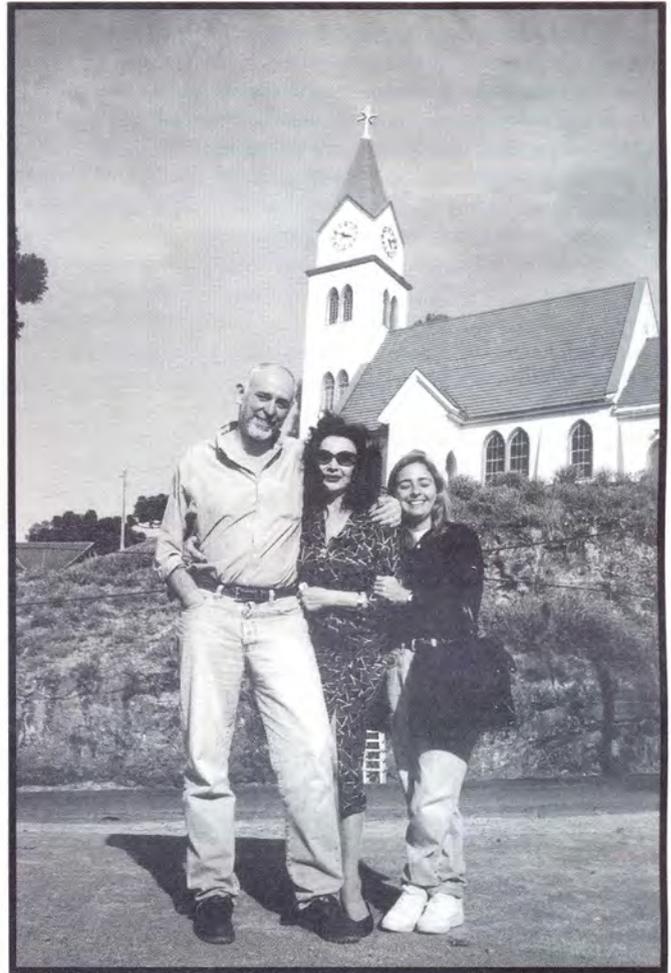
cambio, vimos *O baile perfumado*, otro film de la generación joven a cuyos realizadores, Paulo Caldas y Lirio Ferreira (y no "Feijera", como escribimos hace dos números), conocimos en Fortaleza. Fue una ligera decepción. Un buen material, la historia del sirio que filmó al famoso *cangaço* Lampião, se enturbia por el afán de los directores de hacerse los modernos poniendo la cámara en cualquier parte. Otra película brasileña en la que la creación se confunde con el invento arbitrario.

En la muestra paralela estaba anunciada una copia de la legendaria *Prima della rivoluzione* de Bertolucci, pero no llegó. En cambio, vimos una película española canallesca: *Las lobas*, de Alvaro Fernández Armero, merecedor de la prisión por delitos estéticos, y nos perdimos *Un héroe muy discreto*, del francés Jacques Audiard, que les gustó a algunos amigos.

Finalmente, vimos *O velho*, de Toni Venturi, que ganó el festival de San Pablo de documentales. Es la vida de Luiz Carlos Prestes, el legendario dirigente comunista cuya trayectoria recorrió la historia de Brasil en este siglo. Es un material apasionante y está tratado con rigor, aunque tal vez con excesivo respeto. Una versión con subtítulos hubiera ayudado, pero en el Festival Internacional de Gramado los films brasileños no los tienen, a pesar de que cuentan con el aparato electrónico y de que hay muchos invitados que no hablan portugués.

Y estas fueron las películas del festival de Gramado. La habitual crónica mundana de Flavia no aparece en esta edición y los lectores se quedarán no solo sin la pintura del ambiente y los personajes sino sin saber en qué consiste una verdadera feijoada ni lo que Isabel Sarli contó sobre Mirtha Legrand. La directora de esta revista decidió que se merecía un festival sin trabajar. Se prepara para Cannes del año que viene. ■

# Las caras de Gramado



Quintín, la Coca Sarli y Flavia



Mario Levin y su comitiva, Quintín, Stella Maris (Sin cortes)



Goida con su infallible sonrisa en su inmensa biblioteca



Esdras Rubim y Elliott Gould con su jefa de prensa o novia



Marilyn y Rigoberto López, Jelinek, Quintín, Sanjurjo y Flavia



*Orlando Senna a punto de disfrutar de la feijoada*



*Elliott Gould perdido en Gramado*



*Conceição Senna*



*La mamá de Glauber Rocha*



*Goida, Isabel Sarli y su hija y Victor Benitez*

# The producers

por Quintín

La situación de la industria cinematográfica en Brasil tiene un notable paralelo con la Argentina. Desde hace dos años funciona una nueva ley (en Brasil se llama la *Lei do Audiovisual*) destinada a reactivar la producción en el marco de una gran preocupación del gobierno federal y otras instancias estatales y municipales por el tema cinematográfico. Eso está empezando a ocurrir, por lo menos en términos de títulos por año. Brasil empezó peor que la Argentina: entre 1990 y 1993 prácticamente no se filmaron largos. Pero en el 95 se terminaron 12 films, 19 en el 96 y para el 97 se espera una treintena, casi lo mismo que aquí. A diferencia de la ley argentina, que establece un monto para asignar créditos y subsidios, la ley brasileña es ilimitada: se basa en una desgravación impositiva, de modo que los productores pueden recorrer todas las empresas en busca de financiación. Sin embargo, el objetivo de la ley es establecer una industria autosustentada para el año 2003, y de esa meta se está muy lejos: al igual que en la Argentina, las películas brasileñas no suelen recuperar su costo. Solo algunas excepciones, además, como *O Quatrilho*, *Carlota Joaquina*, *Pequeño diccionario amoroso*, tuvieron un éxito aunque sea moderado. Los problemas son más o menos los mismos que entre nosotros: una política conservadora y dictatorial de los exhibidores, un alto precio de las entradas. Ahora se está por agregar otra semejanza: el ingreso de la red O Globo en el mercado, que puede terminar de distorsionar las cosas. Reina una gran efervescencia y una confusión no menor. Todo el mundo quiere encontrar la fórmula del éxito y nadie lo ha conseguido hasta ahora. Se produce pero no se logra seducir a la audiencia ni exportar. En Brasil, a diferencia de la Argentina, existen los

productores. A la vieja generación, que tiene al matrimonio Barreto como paradigma, se le agrega otra, de gente tan joven como los realizadores de las nuevas camadas. Entrevistamos a tres de ellos como para tener un panorama del actual cine brasileño. Nos encontramos con algunas sorpresas: si la situación del cine es semejante a la argentina, los países no lo son.



La primera entrevistada fue la paulista Zita Carvalhosa, una mujer que combina la lucidez y el pragmatismo y suena confiable en todas sus afirmaciones. Estudió teoría del cine en Francia y luego ingresó en la producción para convertirse en la dueña de una pequeña empresa que funciona desde hace diez años y que atravesó la crisis del

cine brasileño para emerger con una producción de 5 largos y 25 cortos. Al mismo tiempo, dirige el festival de cortos de San Pablo desde el 90. Su empresa se orienta a los films de presupuesto moderado, en especial a los documentales. Su última película fue *O rio das amazonas*, que estuvo siete semanas en cartel y recaudó más que varios films de ficción. Su gestión está orientada a conseguir una financiación alternativa:

“La ley del audiovisual está orientada a las producciones grandes, a las películas muy industriales, a pesar de que solo *O Quatrilho* dio dinero hasta ahora. No está previsto qué hacer con otro tipo de proyectos. Lo interesante sería conseguir una mezcla: por un lado está el proyecto de mainstream brasileño, que estará ligado de alguna manera a la televisión. Pero el cine brasileño ya no es un cine popular, y en este contexto, hay un público alternativo al que le interesan otro tipo de producciones. Necesitamos otro marco legal, generar otro tipo de asociaciones y otros agentes financieros para estos productos. Finalmente, podrán coexistir los dos tipos de cine. Al mismo tiempo, la discusión estética recién comienza, a partir de films como *Un cielo de estrellas*. No es una película para todo el público, pero es la película que ese público alternativo está dispuesto a elegir”.



El segundo productor es Renato Bulção, 40 años, aspecto de ejecutivo, responsable de algunas de las películas más interesantes del nuevo cine brasileño: *Un cielo de estrellas*, *Os matadores* y de la reciente *Reunão dos demônios*, de Cecilio Netto, de la que pudimos espiar una hora en video y nos pareció

una película lograda e inteligente con una gran potencial comercial. Bulção es profesor de la Universidad de San Pablo y se ocupó recientemente de un proyecto para transferir imágenes de video a cine. Se ocupa de producir cine, video y televisión desde los 17 años. Pero este productor de films de arte tiene su mira puesta en el éxito comercial:

“A partir de ahora mi productora no va a hacer ninguna película sin que los exhibidores crean que puede salir un buen film a partir del guión. Cuando hicimos *Un cielo de*

*estrellas* se trataba de hacer un film de cualquier manera. Si la hiciera ahora, hubiéramos hecho otro casting, usado otros decorados, otro vestuario. El exhibidor trabaja con una rentabilidad muy baja que lo obliga a llenar los cines. No le interesa *Un cielo de estrellas*, no da la media. Hoy quiero ser socio de la televisión, el distribuidor y tener pensada toda la cadena de comercialización”.

Pero la cosa no para ahí. Bulçao redondea la fórmula: “Para seducir al público hay tres condiciones. Primero un buen casting, lo que en Brasil implica actores de televisión. Esto no encarece demasiado. Sin los sueldos de dirección y actuación, mis películas están abajo de 500.000 dólares. Los actores pueden costar un poco más pero lo que se puede recuperar es mucho más en proporción. Segundo, una buena historia. La tercera condición es la cantidad de planos. Una película americana de acción tiene 950, 1000 planos. Pero *Os matadores* tiene solo 700, que es una gran diferencia. El éxito comercial requiere una cantidad muy grande de planos. La de Cecilio Netto tiene 640 planos. *Un cielo de estrellas* tiene 480 planos. Menos de 700 planos es muy peligroso. El espectador promedio tiene 23 años, y recién tiene su primer empleo. Entre 16 y 25 años está el 70% del público. Esas personas vienen de la televisión, del videoclip y el zapping”.

Pero la cosa no para ahí. Bulçao sostiene que el cine está a punto de sufrir su gran revolución desde Griffith a partir del montaje digital:

“En términos de lenguaje avanzamos hacia el no plano, como en las películas de Méliès. Todo aparece en el mismo lugar, en capas, como en el video. El montaje es en el propio plano. La publicidad americana ya lo hace. En dos años va a cambiar la estética, y esto va a ser el segundo mayor cambio en la historia del cine: una revolución epistemológica. Los chicos que a los tres años juegan con videos están acostumbrados a un plano único, continuo y repetitivo. Cuando vayan al cine no van a pensar en planos secuencia, ni siquiera en planos y contraplanos”.

Por último:

“La vida útil de los directores comerciales va a ser corta, como la de los jugadores de fútbol. Eso ya ocurre en la publicidad. La competencia va a ser cada vez más grande. Las películas artísticas van a ir por otro lado y deberán ser apoyadas por el Estado, pero los otros deberían someterse a estas reglas que implican un recambio permanente”.



Nuestro tercer productor, Donald Ranvaud, cree algo parecido.

“Collor liquidó la mentalidad Embrafilme, lo cual no deja de ser positivo: la mentalidad del director vitalicio, que se creía con el derecho adquirido a hacer una película, sin importarle la audiencia ni nada sino solamente su ombligo.”

Ranvaud (43 años) es ítalo-inglés o angloitaliano aunque nació en un avión de bandera brasileña. Se dedicó durante muchos años a la crítica, a la enseñanza y a dirigir festivales y terminó en la producción para “ayudar a los amigos”. Los amigos son gente como Atom Egoyam o Chen Caige. Ranvaud pasó cinco años en la tarea de ubicar el cine chino en el mapa internacional. Ahora afirma querer hacer algo semejante en Brasil:

“Es difícil trabajar aquí. Pero lo que aprendí en China es

que lo importante es conseguir un cine brasileño permanente, que no solo tenga una audiencia local, sino que se imponga en los festivales y se venda en el exterior”.

Uno pensaría que Ranvaud produjo películas de arte, pero no es así: su nombre aparece asociado al de otros productores más grandes en películas de dudosisima calidad estética. No solo *For all* y *Buena sorte*, sino con el megabodrio *Tieta de Agreste*.

“Lo que quise hacer con *Tieta* fue la selección de Brasil en cine. Puse a Jorge Amado de arquero, a Sony para financiar (hice un contrato de 5 films), y con UGC. Sonia Braga en la delantera, Carlos Diegues, Caetano Veloso. Era muy esquemática, pero la idea era poner de nuevo a Brasil en el mercado internacional, cosa que se logró. Se vendió a muchos países.”

Ranvaud es consciente de que esa no es la estética que defendía como crítico y también concuerda con nuestro diagnóstico del cine brasileño actual. Es decir, el de la ausencia total de reglas, la fabricación de una imagen artificial que hasta usa una película que satura los colores, la falta de cualquier conexión con lo real y la sorprendente ausencia de la noción de plano, sustituida por un montaje caótico que choca frontalmente con la historia del cine.

“Las películas serán heterogéneas, sin escuelas, un verdadero caos, por algunos años. Eso será bueno. El caos está también dentro de las películas. Como en el cine venezolano, aunque es cierto que este no llegó muy lejos. La gente está preocupada por conseguir dinero y filmar a toda costa. Es una cuestión cultural. La cultura ejerce algún tipo de control, tanto en la forma como en la necesidad de conectarse con la realidad. Pero en Brasil la gente no habla de política: se va a la playa. No le interesa la realidad. Quieren hacer películas americanas.”

Para Ranvaud, la solución se llama Walter Salles Jr., el director de la excelente *Tierra extranjera*, que acaba de terminar un film en el que participó Ranvaud: *Central do Brasil*.

“La clave es Walter Salles, que forma parte de la cultura cinematográfica. Otro punto de referencia es Babenco. Hizo películas sobre la vida real, pero tenía una posición contraria al Cinema Novo. Los directores jóvenes están más cerca de él que de Diegues, por ejemplo. La línea es Babenco-Walter Salles. Carlos Reichenbach es distinto también. *Central do Brasil* es la película que puede tapanle la boca a todos, ganando festivales y teniendo éxito afuera. Es lo mismo que pasó en China.”

Pero este tipo simpático y nervioso, que aparenta representar la racionalidad europea, es impredecible. Su último proyecto nos desarma, aunque algo deberíamos haber sospechado cuando nos dijo que *Tieta* se terminó gracias a la Mãe Estela, que hacía magia blanca durante el rodaje.

“Estoy haciendo una película sobre el doctor Fritz, una confluencia de espíritus que se va encarnando en distintas personas y les otorga poderes curativos. Antes estubo en el Zé Arigó, luego pasó a un tipo de Recife y ahora está en Rubens Fariás, que ya curó al ex presidente Figueiredo y ahora está intentándolo con Christopher Reeve. Se imaginan, ¡el doctor Fritz cura a Superman! Los actores serán John Cusack y Andy García.”

No hay duda de que Brasil es un país fascinante. Aunque entenderlo parece superar nuestras capacidades. Pero algo se está gestando en su cine en medio de este delirante caldo de cultivo. ■



Los escritores y el cine (8):  
Entrevista a Germán García

## El que se asusta pierde

*Escritor, crítico literario y psicoanalista de orientación lacaniana, Germán García nació en Junín hace 52 años, vivió unos cuantos años en Barcelona, volvió a la Argentina y puso en marcha la Fundación Descartes, que, entre otras cosas, publica una revista de psicoanálisis, política y cultura que aparece dos veces por año. Autor de cuatro novelas, obtuvo con la primera de ellas –Nanina (1968)– un gran éxito editorial. Convencido de que la cultura argentina atraviesa una crisis aguda por la falta de vanguardias, dice que muchos directores locales filman para la gilada.*

**En *El Amante* nos propusimos empezar esta serie de reportajes a escritores para descubrir algunos problemas del cine argentino. Hay quienes dicen que no se puede hablar de "cine argentino", que se puede hablar de películas hechas por diferentes personas, sin importar dónde hayan nacido.**

Me parece que es innegable que existen culturas nacionales. Y el cine forma parte de una cultura nacional. Si no, miremos todas las pautas de comportamiento que marcaron los norteamericanos a partir de su cine. Ellos tienen una gran capacidad para configurar estéticas, modos de vida, y eso me parece formidable. *Blade Runner*, por dar un ejemplo, es una película que marcó la estética de muchas otras y hasta influyó en la arquitectura. Después de ese film aparecieron los lofts. Yo creo, además, que los norteamericanos tienen

una capacidad especial para hacer cine. La cultura norteamericana, que es pragmática, conductista, se presta mucho a la narración de acciones. Si entendemos al cine básicamente como narración de acciones, debemos reconocer que ellos tienen condiciones ideales para imponerse.

**¿Y qué valor artístico representa imponer estéticas?**  
Yo creo que el único objetivo que puede tener el arte es llegar y permanecer en alguien. Una obra es importante cuando causa o suscita algo. No necesariamente debe ser entretenimiento. Una obra importante también puede causar molestia. Está claro que el cine norteamericano llegó a mucha gente y permaneció en ella. Eso es lo que yo digo. Las finalidades políticas o pedagógicas de una obra de arte son secundarias. Por otra parte, veo a la cultura como una guerra

**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.

de máscaras chinas: el que se asusta pierde. A mí no me molesta ni me asusta la cultura norteamericana. No les voy a comprar su política o su economía, pero no mezclo las cosas.

### **Y la cultura argentina no parece estar en condiciones de asustar a nadie.**

La trama social ya no pasa por los medios. Más bien, los medios organizan la trama social. Y acá están en manos de personajes como Mauro Viale, que tiene un programa hecho a partir del modelo "sala de espera de comisaría": entra una puta, llega un borracho con la cabeza rota... Es un caos armado a partir del cinismo típicamente argentino, del cambalache. El problema es que no hay vanguardias culturales para combatir esto. En Europa, generalmente, la que discute sobre temas importantes es gente de la cultura.

### **¿Por qué los intelectuales argentinos no tienen lugar en los medios?**

Es una herencia del Proceso. Los militares lograron que quedara grabado en el inconsciente de los argentinos que el desastre lo provocaron los ideólogos de izquierda. Además, hay más de un millón de argentinos en el exterior, muchos que desaparecieron en la época de la dictadura... Ninguna cultura puede resistir una sangría así.

### **Los intelectuales quedaron relegados al ámbito académico.**

Sí, ese es otro problema. La universidad capturó todas las discusiones culturales serias. Hoy es obligatorio andar con un currículum en el bolsillo. Se inventan carreras porque no hay trabajo. Si estudiás cine, cuando terminás la carrera te dicen que tenés que hacer primero un posgrado de cine francés, más adelante uno de cine japonés, y de última, uno de cine paraguayo. Todo para seguir reteniéndote, para que no salgas a la calle y compruebes que no hay trabajo. La paradoja es que, por un lado, las universidades se convierten en mercados que venden carreras ridículas, y por el otro, el mercado cultural tiende a desaparecer.

### **¿El cine argentino refleja la crisis cultural?**

En general, no. El cine argentino no se hizo cargo de dar una vuelta de tuerca sobre el estado de nuestra cultura, de ofrecer una mirada crítica sobre los restos de un populismo melancólico y derrotado. Algo se intentó: *Montoneros*, *Prohibido*, *Cazadores de utopías* y hasta el *Cortázar* de Tristán Bauer tratan de indagar en la trama de aquello que condujo al desastre, pero son casos aislados.

Este no es un problema nuevo.

No, obviamente. Yo me pregunto con frecuencia por qué hubo un silencio crítico sobre una película como *La historia oficial*. ¿Por qué esa película no suscitó una discusión cinematográfica y política? ¿Nadie se preguntó por qué contar la historia desde el punto de vista que la cuenta esa película? Cuando Puenzo recibió el Oscar, dijo: "estamos muy contentos con *La historia oficial*". Eso pudo haber sido leído de dos maneras.

### **¿Hay películas argentinas de los últimos años que te hayan interesado?**

Noto una gran falta de originalidad en los cineastas argentinos. Copian y copian mal. De todos modos, hay directores originales. Agresti, por ejemplo, tiene una vitalidad muy particular, por eso puede trabajar con un lenguaje propio. Me gustaron mucho *El amor es una mujer gorda* y *El acto en cuestión*.

También me gustó *Tiempo de revancha*, aunque el final de esa película me parezca objetable. Me cuesta encontrar alguna otra... El cine argentino adolece de una falta de articulación de la imagen con las acciones. Lo que un escritor como Ricardo Piglia logra en su literatura, los cineastas argentinos no pueden conseguirlo en sus películas. La caricatura de esta ineficacia es Subiela. Sus películas están llenas de golpes de efecto, imágenes y poemas de Benedetti y Gironde que nada tienen que ver con la acción. Me acuerdo de la campaña publicitaria de *Hombre mirando al Sudeste*, montada sobre la pregunta profunda para porteños desesperados: "¿Y si la realidad fuera otra cosa?" Si es otra cosa, es otra cosa. ¿Qué problema hay? ¿Qué tiene de interesante responder ese interrogante? ¡Por favor!

La mayor parte de los directores argentinos escriben los guiones de sus películas porque quieren contarle al otro alguna verdad suprema. Yo tuve muchas peleas cuando se estrenó *La tregua*, una película con la que mucha gente salía del cine con los ojos humedecidos y que a mí me pareció una estupidez, un claro ejemplo de un cine que corre detrás de los acontecimientos inmediatos tratando de montarse encima y dar mensajes para la gilada, para los que se enteraron de que existían los psiquiátricos porque vieron *La Raulito* y están convencidos de que las mujeres psicóticas que se creen varones son un símbolo de la libertad. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti

## **magazín literario** *mapa mensual de cultura*

**Octubre: El infierno, entrevista a Juan José Saer, Festival de Venezia, Festival de teatro de Buenos Aires, cien años de Sopas Campbell, libros y toda la cultura.**

**Disponible en todos los kioscos y por suscripción**

**Alsina 1131 (1088) Buenos Aires - tel: 381-9833**



## EL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO

**Dominique Villain  
Paidós, Barcelona, 1997,  
160 pp.**



Hay dos fetiches cinematográficos por excelencia, a los que la imaginación estándar suele apelar cuando en folletos, afiches o papel membretado se intenta brindar en una figura inmediatamente reconocible la condensación de un mundo tan heterogéneo que cuesta resumir en una sola imagen. Los elegidos suelen ser:

a) un trozo de película, con los respectivos fotogramas y perforaciones (dibujar la banda de sonido quedará como recurso opcional, en tanto guiño a entendidos), o bien b) una cámara de cine. Rebuscada o estilizada, con trípode o sin él, siempre reconocible con sus rollos y lente.

Ambos favoritos de la más elemental y universal iconografía cinematográfica se ligan al tema de este breve y entrañable libro de Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico*.

Hace ya un tiempo (en *El Amante* 33) hemos comentado de esta autora —montajista en cine y TV de prolongada trayectoria y docente en la Universidad de París VIII— su notable *El montaje cinematográfico* pertenece originalmente a la misma colección de los *Cahiers du cinéma* en la que se publicó la anterior obra. El recuerdo del trabajo anterior no es ocioso,

ya que comparte con este un aire de familia: si el montaje es una operación discreta, que consiste en seleccionar y unir segmentos separados haciendo nacer algo distinto de esa combinatoria, el encuadre es una maniobra altamente indiscreta, donde se plasma una imagen que será la materia prima con la que se urde una película.

A la inversa de lo que ocurre con el montaje, no es muy común pensar al encuadre como tema para un trabajo específico. Incluso la misma palabra encuadre (*cadraje*) es de origen relativamente tardío; la autora la detecta recién en 1923, y atribuye el surgimiento a la movilidad que la cámara comienza a tomar entonces durante las tomas, haciendo que lo visible se viera llevado a fluidas y hasta insólitas variaciones en la pantalla (basta pensar que es por entonces cuando Abel Gance o Murnau comienzan a desencadenar sus cámaras hasta el vértigo).

No es el menor mérito de Villain hacer foco en la complejidad de la etapa de rodaje y las decisiones orientadas por distintas concepciones de la puesta en escena. Tras un breve preludeo de orden técnico (acaso el único tramo del libro que se hace algo intrincado, por la abundancia de información cuantitativa que complica la lectura y deja unas cuantas cuestiones a medio explicar) Villain encara el territorio que le es más afín: el estético, aunque concebido desde un aspecto íntimamente ligado a la resolución de problemas prácticos.

Villain despliega una idea ampliada del encuadre (acaso convenga aquí destacar que el título original es *El ojo en la cámara*, y que *El encuadre en el cine* es su subtítulo), que define literalmente como "lo que ocurre en el momento del rodaje". De ese modo, el encuadre queda delimitado como una operación compleja, en la que intervienen numerosos especialistas, técnicos y artistas. A la vez, la cuestión abarca aspectos tanto tecnológicos como estéticos, y

atraviesa varias profesiones. Aunque las figuras más atendidas en *El encuadre cinematográfico* son las del director y la dupla jefe de fotografía-camarógrafo, no está ausente las contribuciones decisivas de escenógrafos, ingenieros de sonido o directores de arte. Como en *El montaje*, el cine queda retratado aquí ante todo como un oficio con mucho de invención y artesanado, pero además, como una aventura de la que abundantes fotos dejan constancia y ganan la adhesión inmediata del cinéfilo ante el testimonio visible de unos cuantos grandes en acción. Aquí es el turno de las sintonías entre ojos: esas asociaciones (David Griffith-Billy Bitzer; Orson Welles-Gregg Toland; Carl Dreyer-Rudolf Maté... solo unas de la larga y mágica serie) que han hecho posibles las obras maestras que se comentan sin caer en la disección académica. Villain reemplaza la adustez teórica por la calidez de la experiencia personal y la cercanía emotiva con los temas que toca. Su biografía se sospecha atravesada por el contacto con estos elementos instalados entre la tecnología y el arte, estas máquinas artísticas. Y si *El montaje* navegaba entre la nostalgia de la moviola y la fascinación de las máquinas de edición digital, aquí el recorrido nos lleva a la larga y múltiple jornada de la cámara sin la que el cine no podría haber sido (a no ser que uno se dedicara a dibujar fotogramas).

En su perspectiva oblicua —*El encuadre cinematográfico*, insistimos, no es solo un libro sobre la cámara o la iluminación en cine— la autora también se ocupa (en toda una sección) de la función de lo acústico, de acuerdo a lo que denomina "el encuadre de sonido". También hay lugar para la teoría en la sección dedicada a examinar la distancia y la relación entre lo real ante la cámara y aquello encuadrado para formar parte de lo visible en una pantalla.

En ese tramo, las figuras de Hitchcock, Renoir y Cocteau adquieren valor ejemplar para desarrollar cuestiones que hacen casi a lo que podría considerarse una filosofía del encuadre.

En el capítulo dedicado a la composición en pantalla, Villain revisa con llamativa nitidez problemas dificultosos: el marco de la pantalla, sus bordes como máscara, el punto de vista óptico y la profundidad de campo, entre otros temas, son abordados con un amplio abanico de referencias que abarca desde los clásicos a la actual producción *mainstream*, y desde las soluciones usuales hasta las exploraciones experimentales.

Finalmente, la autora analiza con objetivos definidos tres películas: *La pasión de Juana de Arco*, en función de los usos del cuadro y la presencia del rostro humano. *Festín diabólico*, para indagar la génesis del encuadre producido íntegramente en un irrepitible rodaje. Por último, *La ventana indiscreta* se convierte —cuándo no— en una reflexión acabada sobre el sentido del encuadre y la relación entre ver y conocer. En un sugestivo epílogo, Villain se desliza del baño hitchcockiano —en el que ha tenido mejor fortuna que cierta Marion Crane— hacia una mención tan breve como explícita a Fritz Lang, cuyo fantasma había asomado a medias pero insistentemente a lo largo de la obra. Y se anima a formular lo que el lector ya fue sospechando: que tal vez *El encuadre cinematográfico* no sea solamente un libro de cine. Que posiblemente pertenezca a esos escritos en los que el cine se conecta con otra cosa: en este caso, con la función de la mirada, con lo que nos hace desear o temer algo que se reconoce como un mero simulacro visual, con los oscuros lazos que ligan en forma pasional a un sujeto con una imagen, y que entre otras cosas hacen que vayamos al cine. ■

**Eduardo A. Russo**

## VIDEO

### EL HOMBRE LEOPARDO

**The Leopard Man, EE.UU., 1943, dirigida por Jacques Tourneur, con Dennis O'Keefe, Margo y Jean Brooks. (Epoca)**

### EL BUQUE SINIESTRO

**The Ghost Ship, EE.UU., 1943, dirigida por Mark Robson, con Richard Dix, Russell Wade y Edith Barrett. (Epoca)**

### MANICOMIO

**Bedlam, EE.UU., 1946, dirigida por Mark Robson, con Boris Karloff, Anna Lee y Ian Wolfe. (Epoca)**

**Bajo el signo de Lewton**  
*Nuestra fórmula es simple: una historia de amor, tres escenas de horror sugerido y una de violencia real.*

Val Lewton

**Prólogo.** Tres recientes ediciones en video han completado entre nosotros la serie completa de los nueve legendarios films fantásticos de clase B que Val Lewton produjera entre 1942 y 1946 para la RKO. A las ya existentes *La mujer pantera*, *La séptima víctima*, *Yo caminé con un zombie*, *La maldición de la mujer pantera*, *La isla de los muertos* y *El profanador de tumbas*, se agregan estas tres que cierran el círculo esotérico construido por el ruso Vladimir Ivan Leventon, devenido americano y más conocido como Val Lewton (1904-1951), nudo esencial del fantástico, antítesis de lo bizarro hoy omnipresente en el cine de culto y, por sobre todo, reserva inagotable de lecciones de cine, incluso en sus obras más frágiles. Desde su lugar a las órdenes de Selznick en los 30 como *story-editor* (lector de guiones), Lewton pulió un estilo refinado que venía cultivando desde su infancia neoyorquina, criado por su madre y por su tía (esta última, la actriz Alla Nazimova) y que no se vio afectado por sus incursiones en la *pulp fiction* o la literatura porno. Cuando la RKO decidió desafiar el reinado Universal en el campo

del terror, nuestro hombre pasó a ser productor ejecutivo de un total de once films para el estudio (dos no fueron de terror: *Youth Runs Wild* y *Mademoiselle Fifi*, ambos de 1944, marcando un breve desvío en la orientación obsesiva). Los que aquí nos ocupan pertenecen al núcleo fantástico lewtoniano: acaso no sean sus obras mayores, pero amplían las claves para apreciar a quien fue un arquetipo del productor-autor.

*El hombre leopardo* y *El buque siniestro*, fueron filmadas en 1943: la primera por Jacques Tourneur, la segunda por Mark Robson. El mismo año de *Yo caminé con un zombie* y *La séptima víctima*, también de los citados directores respectivamente; no hay duda de que las películas se hacían con celeridad en el *B department* de la RKO. Y la cita del comienzo muestra el costado ejecutivo de alguien cuyo lado oscuro surge una y otra vez en sus películas.

**I.** *El hombre leopardo* trató de aprovechar desde su engañoso título el impacto de *La mujer pantera*, que prácticamente salvó al estudio de la bancarrota de la que periódicamente estaba al borde. En rigor, es un *thriller* basado en *Black Alibi*, un relato de Cornell Woolrich: en México, una pantera escapada se encuentra ligada a una serie de extraños asesinatos. La dupla Lewton-Tourneur (más allá de lo frustrante de sus tramos finales) sigue siendo perfecta. La elegancia y fluidez de Tourneur da la atmósfera ideal para los tramos ominosos: cada ataque del oscuro asesino se ve precedido por auténticos escalofríos, que recuerdan los inolvidables acechos en la oscuridad de *La mujer pantera*. Un México tan ficcionalmente estilizado como el Caribe de *Yo caminé con un zombie* es el espacio imaginario donde Lewton enarbolaba nuevamente sus *leitmotifs*. En una hora justa, la ficción se sostiene por sus propios méritos, a pesar de una cualidad casi lacunar de su evolución.

**II.** Mark Robson comentaba, evocando al ciclo, que "eran obras sin estructura, y en la cual los conflictos de caracteres entre protagonista y antagonista quedaban difusos". Y agregaba: "creo que eso acrecentaba el encanto de aquellos films". Lo expuesto se ajusta de modo ideal

a *El buque siniestro*; no porque sus personajes no se confronten, sino por la deriva narrativa que parece paralela a las neblinosas evoluciones del barco fantasma del título. De este trío, es aquí donde la fotografía de ese grande que fue Nick Musuraca produce mayores efectos de perturbación. Hay momentos en *El buque siniestro* que igualan trances similares en la memorable *La séptima víctima*. Y si no llega a la extraña contundencia de esta última es por un desenlace que se sospecha apresurado, como de compromiso. La primera media hora de *El buque siniestro* promete una verdadera obra maestra. A pesar de cierto esquematismo en la planificación (Robson evidentemente no era Tourneur) hay un clima de presagios que se cierne sobre una supuesta trama de aventuras cuando el oficial de a bordo Merriam (Russell Wade) se embarca en el Altair ("Un mal barco": le advierte un tan cordial como temible mendigo ciego en el puerto), donde un mudo misterioso nos permite asistir a sus oscuras cavilaciones en off y el capitán Stone (Richard Dix) timonea las vidas más que a la embarcación. Película de nieblas permanentes, donde los accidentes son algo más que una posibilidad de riesgo: indican una voluntad maligna en la nave. Los temores del encierro y del destino implacable se mezclan con el examen de la autoridad desde una perspectiva que la liga a la locura. Y es desde allí como las nieblas de *El buque siniestro* se emparentan con las catacumbas de *Manicomio*, mostrando —otra vez con Robson en la dirección— el rostro más explícito y hasta admonitorio de Lewton ya instalado como *auteur*, en lo que sería el último episodio del mítico ciclo.

**III.** *Manicomio* pudo marcar el paso decisivo de Val Lewton desde la clase B a la A. Y aunque participó en el guión de cada una de sus producciones, aquí aparece acreditado —al igual que en la inmediatamente anterior, *El profanador de tumbas* (1946, Robert Wise)— bajo el seudónimo de Carlos Keith. Es otro tenebroso thriller, esta vez ambientado en la Inglaterra del siglo XVIII. Karloff, a cargo de un asilo de lunáticos y en la cúspide de su villanía, victimiza a la sufrida y abnegada Nell Bowen

(Anna Lee). Entre los extraños momentos de *Manicomio* está aquel en que un curioso loco visionario examina las imágenes que a modo de *flip-book* dibuja en los márgenes de un libro y profetiza alucinadamente el cine desde el siglo XVIII. En *Manicomio* no faltan las referencias culturales ya entonces reconocidas como marca de prestigio en las películas de Lewton. El mismo punto de partida ya revela sus obsesiones y un grado similar de ostentación: *Manicomio* surge no a partir de un relato literario ni de una obra teatral, sino inspirada por una pintura de Hoggarth.

Karloff, componiendo a su maligno Sims, se ubica a solo un breve paso de la parodia que supo componer años más tarde. Es un villano autoconsciente, gozoso de serlo, cuyos locos son algo así como los juguetes con quienes ejercita sus diversiones macabras. Nell, toda bondad e ideales, cae en sus manos y las artimañas karloffianas determinan su internación. La última palabra, de un modo más que efectivo y que Lewton saquea de las más oscuras fobias de Edgar Allan Poe, la tendrán los internos del asilo. Más allá del sentido de reparación justiciera que intenta desplegar Lewton (como el desconcertante discurso antisatanista del psiquiatra-detective en *La séptima víctima*) la pesadilla no se disipa, aunque las mejores intenciones triunfen en forma provisoria.

**Epílogo.** El corazón de Val Lewton no era muy fiable. Luego de *Manicomio* la cuerda se resintió sensiblemente. Las ilusiones de superar definitivamente el imperio del bajo presupuesto se cumplieron, pero el resultado fue pálido y quebradizo como la salud del productor: *My Own True Love* (1948, Compton Bennett) no convenció a nadie. Tampoco las dos restantes (*Please Believe Me* y el western *Apache Drums*). Aunque al morir acumulaba proyectos, *Manicomio* había cerrado un ciclo de modo tan lapidario como el final de su diabólico Sims, dejando un puñado de joyas nocturnas de extraña coherencia, de un tallado que nadie pudo repetir. ■

Eduardo A. Russo

## EL COMPADRE MENDOZA

México, 1933, dirigida por Fernando de Fuentes, con Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto y Joaquín Busquets. (Yesterday)

## VAMOS CON PANCHO VILLA

México, 1935, dirigida por Fernando de Fuentes, con Domingo Soler, Antonio R. Frausto, Manuel Tamés y Carlos López "Chaflán". (Yesterday)

Lástima que el viejo cine argentino no tuvo un director como Fernando de Fuentes. Es una pena que un realizador como el mexicano (1894-1958) no naciera por acá ya que hubiera sido un precursor de films históricos y políticos y un desmitificador de los héroes incorruptibles de nuestro bendito país. *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* están filmadas con el primitivismo de aquellos años (al respecto, puede trazarse un paralelo entre de Fuentes y "El Negro" Ferreyra en Argentina, en cuanto a la actitud intuitiva y salvaje frente al cine) pero la apuesta y el riesgo del realizador con sus historias y personajes no admiten ninguna comparación. De Fuentes cuenta dos relatos sobre la revolución mexicana pero descarta cualquier intento de que sus personajes alcancen el bronce y el remanido horizonte hacia donde miraban nuestros héroes. Con *El compadre Mendoza* el director se anima a contar, con una inteligente dosis de humor, las miserias de un siniestro personaje que se acomoda a las circunstancias de la época (el secretario de Mendoza cambia los retratos de Zapata y Carranza a medida que llegan a la estancia integrantes de los dos ejércitos) que terminarán en una mezcla de melodrama y película ideológica. Pero con *Vámonos con Pancho Villa*, de Fuentes se atreve aun más al narrar una triste y melancólica historia sobre el compromiso político de seis campesinos que se alían con Villa y que, pasada la euforia del comienzo, empiezan a comprender la inutilidad del fanatismo. Más allá de las virtudes de la filmación en escenarios naturales

—se percibe que de Fuentes miraba con atención los primeros westerns— y pese a contar con un grupo de actores en su mayoría increíbles por lo malos, en ambas películas resaltan una narración clásica y pausada, sin exteriorizaciones for-export ni declamaciones patrióticas. Además, los dos films constituyen el embrión de la cinematografía de un país. En este aspecto, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* pueden parecer hoy objetos arqueológicos; sin embargo, estas películas sirven para confirmar, entre otras cosas, que en aquella época el cine mexicano aún no pensaba demasiado en mariachis, machotes subidos a los alazanes o canciones para enamorar a la mulata más bonita del rancho. En ese sentido, los primeros films de de Fuentes son anteriores a la explosión comercial y discográfica de Jorge Negrete, Tito Guizar o Pedro Infante.

*El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* son dos películas de una libertad desmesurada para esos años y plantean una serie de interrogantes sobre un tema tan complejo como el de la revolución mexicana, hasta ese entonces tratado con figuras de cartón. Lamentablemente, el mismo de Fuentes daría de inmediato el primer gran ejemplo del cine de charros con *Allá en el Rancho Grande* (1936), un suceso comercial en México y en todo el mundo. Con esta película realizada para el exterior —una de las tantas que empezaron a reemplazar a nuestro cine en los mercados latinoamericanos—, los mexicanos comenzaron a escribir otro tipo de historia. Hubo que esperar hasta *Gran Casino* (1946) para que el solitario Buñuel viniera a romper con las convenciones morales y artísticas de una industria ya establecida en un supuesto buen gusto de características conservadoras. ■

Gustavo J. Castagna

## EL EXPRESO BAGDAD-ESTAMBUL

*Background to Danger*, EE.UU., 1943, dirigida por Raoul Walsh, con George Raft, Brenda Marshall, Sidney Greenstreet y Peter Lorre. (Cobi)

No es raro, aun en estos días, encontrar alguna crítica que todavía sigue calificando a Raoul Walsh como un artesano

rutinario. Sin embargo, el solo hecho de ver sus películas (el video en ese sentido brinda la posibilidad de acceder a más de una docena de sus films) desmiente esa caracterización antojadiza. En este caso estamos ante uno de los títulos menos vistos de su glorioso período Warner (1939-1951), filmado al poco tiempo de ingresar los EE.UU. en la guerra. La película narra las peripecias de un agente norteamericano que es enviado a Turquía, en ese momento neutral en la contienda, para evitar el accionar de un grupo nazi que intenta sumar a ese país como aliado. Está presente, como siempre en estos casos, la valoración del heroísmo individual, pero hay también agentes rusos involucrados en la acción que, debido a las necesidades políticas de la coyuntura, son mirados con inusual simpatía. Pero lo que realmente importa es la formidable capacidad narrativa de Walsh y el vertiginoso ritmo de la acción (el film dura solo 80 minutos pero pasan infinidad de cosas), las estupendas composiciones de Sidney Greenstreet y de Peter Lorre como un sádico comisario nazi y un agente soviético de ambigua presencia, y sobre todo el placer incomparable de ver una película que, aun siendo un título que puede considerarse menor en la filmografía del director, nos retrotrae a aquellos días de nuestra infancia en los que en el cine del barrio, en un doble programa, nos prometían sin nunca defraudarnos una película de acción, romance e intriga. ■

Jorge García

## LUZ DE ESPERANZA

*Green Light*, EE.UU., 1938, dirigida por Frank Borzage, con Errol Flynn, Anita Louise, Margareth Lindsay y Cedric Hardwicke. (Cobi)

En la historia del cine hay muchos realizadores a los que se puede definir sin dificultad como románticos, pero en ningún caso ese concepto alcanza niveles tan intrínsecos y absolutos como en Frank Borzage. Cualquiera sea el contexto en el que se desarrollan sus películas (la guerra en *Adiós a las armas*, la ocupación nazi en *Tormenta mortal*) será ese romanticismo casi siempre expresado en la lucha del amor frente a la

adversidad, el rasgo esencial que impregna sus películas. En este film, basado como varios otros de esa época en una obra teatral de Lloyd C. Douglas, se ve con nitidez la capacidad del director para superar las limitaciones de un guión imposible y realizar una obra personal y coherente con el resto de su obra. Hay aquí elementos para alimentar varios capítulos de la peor novela de la tarde: un médico al que se le muere una paciente en la mesa de operaciones se enamorará de la hija de la misma, quien le será presentada por su asistente que a la vez está profundamente metejoneada con él; su sentimiento de culpa lo llevará a refugiarse en un poblado con un investigador amigo, donde descubrirá una vacuna contra una enfermedad que azota la zona y la experimentará con su cuerpo, algo que lo colocará al borde de la muerte. Pero lo que realmente importa es la formidable capacidad narrativa de Walsh y el vertiginoso ritmo de la acción (el film dura solo 80 minutos pero pasan infinidad de cosas), las estupendas composiciones de Sidney Greenstreet y de Peter Lorre como un sádico comisario nazi y un agente soviético de ambigua presencia, y sobre todo el placer incomparable de ver una película que, aun siendo un título que puede considerarse menor en la filmografía del director, nos retrotrae a aquellos días de nuestra infancia en los que en el cine del barrio, en un doble programa, nos prometían sin nunca defraudarnos una película de acción, romance e intriga. ■

Jorge García

## MOUCHETTE

Francia, 1967, dirigida por Robert Bresson, con Nadine Nortier, Jean Claude Gilber, Paul Hebert y Maria Cardinal. (Yesterday)

*Mouchette* es un film religioso donde la muerte ronda en cada escena. Luego de ser violada, la protagonista —que habla poco y solo lo necesario, como todos los personajes de Bresson— se esconde en la mentira para finalmente recurrir al suicidio como única redención posible. *Mouchette* es también un film que describe con pequeños detalles las circunstancias que rodean al personaje principal: la agonía de la madre, los escasos momentos de felicidad en el parque de diversiones, la escuela como continuación de la triste vida de la campaña, las labores primitivas que debe realizar la infeliz adolescente para satisfacer a los demás y seguir

sobreviviendo. Es una película que habla de la religión sin necesidad de oraciones, ceremonias o cualquier otro ritual. Basta el sonido de una campana para descubrir la presencia del director y sus creencias.

Años antes de *Mouchette*, Bergman había realizado *La fuente de la doncella*, uno de sus films que resiste mejor el paso del tiempo: otra película sobre una violación que, en el caso del director sueco, desencadena una cruel venganza y el recordado milagro que hoy puede considerarse una resolución torpe e ingenua. La mirada de Bresson no admite ninguna compasión. Cuenta una película casi sin diálogos, donde la crueldad aparece en las mínimas acciones de los personajes y en una oscura visión de la adolescencia. En ese sentido, la opinión de Bresson sobre la religión es diferente de la de Bergman. *Mouchette* no es hermosa como la doncella virgen de la Edad Media, aborrece el medio en el que vive y miente para no delatar al violador. *Mouchette* es santificada por Bresson y la película culmina con una imagen similar a la del final de *La fuente de la doncella*. Pero, a diferencia de Bergman, Bresson deja de lado el milagro y solo se vale de un cuerpo arrojado al río y de los últimos sonidos de una campana que nunca vemos para transmitir su

propia visión de la culpa, el pecado y la redención. ■

Gustavo J. Castagna

#### SIN LEY Y SIN ALMA

**Criss Cross, EE.UU., 1949, dirigida por Robert Siodmak, con Burt Lancaster, Yvonne de Carlo, Dan Duryea y Stephen MacNally. (Cobi)**

Es paradójico que Robert Siodmak, habiendo desarrollado una carrera de más de cuarenta años en el cine, en diversos países (que comenzó como la de Billy Wilder, Fred Zinnemann y Edgar Ulmer en ese film paradigmático que fue *Hombres en domingo*, 1927, y culminó a fines de los 60), tenga un solo tramo verdaderamente significativo en su producción por el que será recordado en la historia del cine, que está ubicado en un corto período de tiempo, el que va de 1944 a 1949 y dentro de un género, el cine negro, del que fue uno de los directores más representativos. Heredero del expresionismo alemán, trasladó a sus relatos las inquietantes luces y sombras de esa escuela cinematográfica. Su estilo visual barroco y recargado, junto con el tono sombrío y oscuro, serán los

rasgos definidos de su obra en ese período plagado de títulos notables (*La dama fantasma*, *Los asesinos*, *El sospechoso*). *Criss Cross* es la última película recordable de Siodmak y su verdadero canto del cisne y se dan cita en ella los elementos esenciales del *film noir*. En la primera hora el protagonista —con la música de Miklos Rozsa, omnipresente en la banda de sonido a todo volumen— rememora en un prolongado flashback las circunstancias que lo llevaron a su actual situación. El film adquiere su auténtica dimensión de trágica historia de amor en la última parte, cuando los hechos escapan de su control y se desbordan como un torrente incontenible. Film ambiguo y desesperado como casi todas las obras del director del período, presenta a una Yvonne de Carlo en uno de sus mejores papeles, como una *femme* destructiva y fatal inolvidable, y una rica galería de personajes secundarios, con Percy Denton a la cabeza, interpretando como él solo sabía hacerlo uno de sus untuosos personajes. Dado que la obra de Robert Siodmak está escasamente representada en el video y el cable, conviene no dejar pasar la oportunidad de ver este film, uno de los mejores de su obra y un auténtico clásico del cine negro. ■

Jorge García

#### ERRATA A DOS BANDAS

En nuestra reseña de la remarkable *Aller Simple* se ha deslizado un equívoco que configura otro complejo episodio agregado a la larga serie de diferendos que acaso posee su punto más negro en lo ocurrido cierta aciaga tarde (30 de julio de 1930) en el estadio Centenario. Inadvertidamente he sido cómplice de un segundo robo, que es necesario reparar. En la escueta ficha técnica se lee que la película es una coproducción entre Francia y Uruguay. Pues no; debe leerse *Francia-Argentina*. El uruguayo en cuestión es Néstor Scartaccini, uno de sus directores —que ha dejado una marca considerable en el discurso del film—, pero la producción estuvo a cargo de Cine-Ojo, la productora de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. Por suerte nos hemos ahorrado en el texto conjeturas (como suelen ser habituales en el comentario entusiasta) sobre la alborada de un Nuevo Cine Uruguayo o algo por el estilo, que habrían elevado el lapsus al rango de papelón crítico. Si aquel injusto y trágico 4 a 2 hizo quedar a la primera Copa del Mundo de aquel lado del ancho río, *Aller Simple* —en un acto reparatorio y de íntima compensación— queda restituido así a su legítima y porteña productora. ■

Eduardo A. Russo

### LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	SG	GJC	SS	JG
Batman y Robin	J. Schumacher	AVH				1			
El barco	W. Petersen	LK-Tel	8		8	8	7	6	5
El impostor	A. Maci	AVH			6	7			
El secuestro	E. M. Bradley	Gativideo			1		1		
En busca de Ricardo III	Al Pacino	Gativideo	7	7	8	10	8	8	8
Infierno americano	P. Chart	Transeuropa					5		6
Kramer vs. Kramer	R. Benton	LK-Tel	4		5	2	2	5	2
Mentiroso, mentiroso	T. Shadyac	AVH			2				
Michael, tan solo un ángel	N. Ephron	LK-Tel			3				
The Celluloid Closet	R. Epstein y J. Friedman	Transeuropa	5	5					
The Relic	P. Hyams	AVH	5			5			
Vámonos con Pancho Villa	F. de Fuentes	Yesterday					9		8
Volando a casa	C. Ballard	LK-Tel				8			

por Jorge García

**Nixon**, 1995, dirigida por Oliver Stone, con Anthony Hopkins y Joan Allen.

El gran fiscal de la sociedad norteamericana vuelve a la carga y aquí el personaje elegido es el polémico Richard Nixon. La película no alcanza la intensidad ni la crispación de *JFK*, es desmedidamente larga, de a ratos banal y pone en cuestión el pretendido progresismo del director. Además la composición de Anthony Hopkins, que para algunos es genial, está al borde de lo insoportable.  
**HBO, 12/10, 22 hs.; 21/10, 3.30 hs.; 25/10, 23.45 hs.; 31/10, 1.15 hs.**

**La última seducción** (*The Last Seduction*), 1994, dirigida por John Dahl, con Linda Fiorentino y Peter Berg.

Para algún sector de la crítica las películas de John Dahl representan una suerte de actualización del cine negro según los códigos morales de los 90. Creo que este film, de no mediar la formidable composición de Linda Fiorentino como una *femme fatale* antológica, no pasaría de ser una mediocre expresión del género destinada a caer

rápidamente en el olvido.  
**Space, 13/10, 22 y 1.30 hs.**

**Carrington**, 1995, dirigida por Christopher Hampton, con Jonathan Pryce y Emma Thompson.

Christopher Hampton había alcanzado notoriedad como guionista antes de debutar como director en esta película. La historia de la relación entre la reprimida pintora Dora Carrington y el escritor homosexual Lytton Strachey está sostenida principalmente en el espléndido trabajo de los intérpretes, ya que la puesta en escena del realizador es tan abundante en corrección y prolijidad como escasa en inspiración.  
**HBO, 26/10, 22 hs.; 29/10, 22.15 hs.**

**Cyclo**, 1995, dirigida por Tran Anh Hung, con Tony Leung y Le Van Loc.

La primera película del director vietnamita Tran Anh Hung, *El aroma de la papaya verde*, era un film interesante por encima de algún esteticismo gratuito. Habrá que ver qué ocurre con este título inédito en nuestro país, que según las referencias es una crítica mirada sobre el

Vietnam actual. Para ver y evaluar.  
**Cinemax, 17/10, 22 hs.; 20/10, 13.30 hs.; 26/10, 2.30 hs.; 30/10, 4.30 hs.**

**Quién le teme a Virginia Woolf** (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), 1966, dirigida por Mike Nichols, con Richard Burton y Elizabeth Taylor.

Mike Nichols forma parte de la larga lista de directores de los que definitivamente dejé de ver películas. Esta adaptación de la obra de Edward Albee (un autor teatral ampliamente valorado en los 60 y 70), su primer film, es probable que haya perdido buena parte de su corrosividad. De todas maneras los trabajos de Richard Burton y Sandy Dennis y la imperdible oportunidad de ver a la Taylor toda la película borracha y puteando pueden justificar su visión.  
**Cinemax, 9/10, 10.15 hs.; 21/10, 8.45 hs.; 25/10, 6.45 hs.**

**Un medio pacífico** (*Medium Cool*), 1969, dirigida por Haskell Wexler, con Robert Forster y Verna Bloom.

Haskell Wexler es mucho más conocido por su carrera de iluminador que como director

cinematográfico. Este film, su debut como realizador, siguiendo el trabajo de un cameraman de televisión durante la famosa convención demócrata de Chicago en 1968, es una obra en un registro cercano al documental reconstruido y un testimonio contundente sobre las variables políticas que se manejaban en ese recordado momento de la política norteamericana.  
**I-SAT, 2/10, 14 hs.; 3/10, 10.30 hs.**

**Pistolero de buena ley** (*Return of the Gunfighter*), 1967, dirigida por James Neilson, con Robert Taylor y Chad Everett.

Los últimos trabajos de Robert Taylor, cuando ya estaba totalmente alejado de su imagen de galán carilindo, son de lo mejor de su carrera. En este western, hecho para la TV por James Neilson, un realizador con algunos aportes interesantes al género, su excelente actuación como un maduro pistolero que trata de ayudar a una pareja acusada de asesinato es lo más atractivo del mismo.  
**I-SAT, 24/10, 14 hs.; 25/10, 10.30 hs.**

**No abras nunca esa puerta**, 1952, dirigida por Carlos Hugo Christensen, con Angel Magaña y Roberto Escalada.

Christensen había imaginado hacer con tres relatos de William Irish un único film, pero su excesiva duración lo obligó a dividirlo. El primero es este con dos episodios, en particular el segundo, fascinantes y perversos. Al día siguiente, a la misma hora, es decir el 2/10 a las 13.15, se exhibirá *Si muero antes de despertar*, el otro relato que formaba parte del film original, por lo que es una buena oportunidad para verlos juntos.  
**Space, 1/10, 13.15 hs.**

**El ocaso de los cheyenes** (*Cheyenne Autumn*), 1964, dirigida por John Ford, con Richard Widmark y Carroll Baker.

## CANAL "á"

Desde hace un año Cablevisión puso en el aire el canal "á", dedicado las 24 horas del día a la difusión de las artes y del espectáculo y emitido en la señal de canal 3, que no solo exhibe óperas y conciertos para los interesados en la música clásica, obras teatrales, audiciones de jazz y documentales varios, sino que también proyecta abundante material referido al cine. Las dificultades para recibir su programación en término me han impedido hasta ahora recomendar

algunos eventos por adelantado, por lo que me veo obligado a mencionar programas ya exhibidos. Pero dado que el canal tiende a repetir con regularidad su programación, es probable que los mismos puedan verse en un futuro próximo. Tomando como referencia los dos últimos meses, en el ciclo *Detrás de la escena*, que se exhibe los jueves a las 0.30, 7.30, 13 y 18 hs., pudieron verse excelentes documentales de una hora, dedicados a Alfred Hitchcock, Budd Boetticher, Pier Paolo Pasolini, Nanni Moretti, Robert Bresson y el

legendario y desconocido realizador africano Souleymane Cissé, que no solo incluyen escenas de sus películas sino interesantes reportajes. Asimismo se proyectó en tres partes el documental de la BBC de Londres dedicado a Buster Keaton y que es un notable trabajo sobre el genial actor y director. Como no sé si voy a recibir anticipadamente la programación de canal "á", recomiendo a los estimados lectores estar atentos a la misma, ya que ofrece varios eventos de gran interés para los cinéfilos. ■

Jorge García

El último western de John Ford tiene el tono amargo y desencantado de todos los films de esa etapa. Perjudicado por su excesiva duración y su intención demasiado explícita de reivindicar a los indios, tiene sin embargo algunas secuencias extraordinarias, que están a la altura de los mejores momentos de la filmografía del realizador. **Space, 5/10, 11.30 hs.; 6/10, 9.30 hs.**

**El prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*), 1937, dirigida por John Cromwell, con Ronald Colman y Madeleine Carroll.

A pesar de haber realizado varias películas que se elevan considerablemente por encima del nivel medio, John Cromwell nunca excedió para la mayoría de la crítica el calificativo de buen artesano. Esta tercera versión de la novela de Anthony Hope es seguramente la mejor de las cinco que se filmaron y es además un auténtico clásico del cine de aventuras. **Space, 15/10, 16.30 hs.**

**Fausto** (*Faust*), 1926, dirigida por Friedrich W. Murnau, con Emil Jannings y Gosta Eckman.

La prematura muerte de Friedrich W. Murnau privó al cine de uno de sus grandes maestros. Esta versión del clásico de Goethe es una de sus obras más notables y poéticas, con un estilizado uso de la iluminación y los decorados, que excede los límites del expresionismo del cine alemán de esa época. La (sobre)actuación de Emil Jannings como Mefistófeles es muy divertida. **VCC 31, 13/10, 22 hs.**

**Pajaritos y pajarracos** (*Uccellacci e uccellini*), 1966, dirigida por Pier Paolo Pasolini, con Totó y Ninetto Davoli.

Si bien estoy muy lejos de ser un admirador de la filmografía de Pasolini, debo decir que este film es una de sus obras más personales y logradas. Especie de road movie político que le ofrece a Totó la oportunidad del mejor papel de su carrera, es una original parábola sobre las contradicciones sociales que se producen en la cultura de nuestra época. Un film polémico y atractivo. **VCC 31, 11/10, 22 hs.**

## GEORGE CUKOR: UN ESTILO ASORDINADO

Ya en alguna oportunidad señalé la no siempre fácil aprehensión de las características de la obra de George Cukor. Su carrera se inicia en los comienzos del cine sonoro y su filmografía se desarrolla a lo largo de más de cincuenta años, con una actividad prolífica y abundante entre 1930 y 1960, que se hace mucho más espaciada en las décadas siguientes. Si menciono aquella dificultad es porque si bien en su obra pueden detectarse algunas constantes —la búsqueda del amor, con toda la generalidad que este concepto asume, en casi todas sus películas, las relaciones entre realidad y ficción (*The Actress, Doble vida*), la definición de la identidad (*Destinos cruzados, La mujer de dos caras, otra vez Doble vida*)—, no hay en su filmografía ideas temáticas lo suficientemente fuertes como para ubicarlo de manera definitiva en la categoría de autor cinematográfico. Sin la personalidad de otros directores norteamericanos que —trabajando como él al servicio de los estudios y realizando obras de encargo— lograron transmitir una visión personal del mundo, sus méritos habrá que buscarlos

en su manera de aproximarse a los guiones que filmaba. La calificación más reiterada que se ha hecho de George Cukor es la de ser un excelente director de actrices (algo que en sí no dice demasiado ya que lo mismo podría señalarse de decenas de directores). Y si es indiscutible que Greta Garbo, Judy Garland y Judy Holliday consiguieron sus mejores trabajos bajo su dirección, creo que más bien habría que apuntar a una puesta en escena centrada esencialmente en los actores, en la que los personajes femeninos alcanzan una fuerte dimensión. Por otra parte, una buena porción de su obra, sin renunciar a su habitual buen gusto, se resiente por el escaso interés que muestra el director por el material que tiene en las manos. En sus mejores películas se puede apreciar un estilo discreto y pudoroso, carente de estridencias, basado en la utilización del montaje dentro del plano, que lo coloca muy cerca de la condición de verdadero artista. Las nueve películas de George Cukor que el canal 5 de Cablevisión ofrecerá los viernes de septiembre pueden ayudar a desentrañar la verdadera dimensión de un director que en sus títulos más valiosos (*Nace una*

*estrella, Historia de Filadelfia, Vacaciones*) puede rozar la maestría y en otras, las más, se lo visualiza como un pulido artesano solo capaz de conseguir bellas escenas.

Los films a exhibirse serán los siguientes: *Sylvia Scarlett* (1935), con Cary Grant y Katharine Hepburn, 3/10, 11 y 16 hs. *La dama de las camelias* (*Camille*, 1937), con Greta Garbo y Robert Taylor, 3/10, 13 y 19 hs. *Historia de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940), con Cary Grant y Katharine Hepburn, 10/9, 11 y 16 hs. *La mujer de dos caras* (*Two-Faced Woman*), con Greta Garbo y Melvyn Douglas, 10/10, 13 y 19 hs. *Nace una estrella* (*A Star is Born*, 1954), con Judy Garland y James Mason, 17/10, 11, 14.30 y 18 hs. *La impetuosa* (*Pat and Mike*, 1952), con Spencer Tracy y Katharine Hepburn, 24/10, 11 y 16 hs. *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, 1950), con William Holden y Judy Holliday, 24/10, 13 y 19 hs. *Amor entre las ruinas* (*Love among the Ruins*, 1975), con Katharine Hepburn y Laurence Olivier, 31/10, 11 y 16 hs. *Ricas y famosas* (*Rich and Famous*, 1981), con Jacqueline Bisset y Candice Bergen, 31/10, 13 y 19 hs. ■

Jorge García

**Por la patria** (*King and Country*), 1964, dirigida por Joseph Losey, con Tom Courtenay y Dirk Bogarde.

Cuando en los años 60 Joseph Losey logró un amplio reconocimiento crítico, este film fue uno de los hitos del mismo. Yo no estoy muy seguro de que este virulento relato antibélico, sobre el juicio a un desertor en un episodio de la Primera Guerra Mundial, mantenga hoy intacta su fuerza, pero bueno, será cuestión de verlo y despejar las dudas. **CV 5, 11/10, 22 hs.; 12/10, 3.20 hs.**

**El convento** (*O convento*), 1995, dirigida por Manoel de Oliveira, con Catherine Deneuve y John Malkovich.

Si bien no comparto el deslumbramiento incondicional de buena parte de la crítica y de la cinefilia ante la obra del casi nonagenario realizador portugués Manoel de Oliveira, reconozco que la exhibición de una de sus películas —en este caso una de las más “comerciales” de su obra— en el cable es un auténtico acontecimiento, ya que ninguno de sus films se ha estrenado en nuestro país. A continuación de la misma, se exhibirá el documental que sobre el director realizara Paulo Rocha. Para no dejar pasar. **CV 5, 2/10, 22 hs.; 3/10, 4.15 hs.**

**Escenas de la vida conyugal** (*Scener ur ett Äktenskap*), 1973, dirigida por Ingmar Bergman,

con Erland Josephson y Liv Ullmann.

Esta versión abreviada de una miniserie televisiva de Ingmar Bergman posee todos los rasgos característicos de su producción de los años 70. Así tenemos escenas de gran fuerza dramática y formidables interpretaciones, encontramos cierta rigidez y estatismo en la puesta y hay una sobrecarga de elementos psicoanalíticos que excede ampliamente las necesidades del relato. **CV 5, 18/10, 22 hs.; 19/10, 2.30 hs.**

**El teatro de la muerte** (*Theatre of Death*), 1967, dirigida por Samuel Gallu, con Christopher Lee y Lelia Goldoni.

**OBITUARIO  
BURGESS MEREDITH,  
1908-1997**

Es posible que la popularidad alcanzada por su caracterización como el personaje del Pingüino en la serie *Batman* y su interpretación del entrenador de *Rocky* en la interminable saga boxística oculte la verdadera dimensión actoral de Burgess Meredith. Surgido como muchos otros actores norteamericanos del teatro (un género que nunca abandonó), debutó en el cine en 1936, en *Winterset*, precisamente como protagonista de una

traslación de uno de sus grandes éxitos teatrales. A partir de allí se destacó como excelente actor de carácter, viendo abruptamente interrumpida su carrera en los años 50 por las nefastas persecuciones macartistas. En la década del 60, ya sexagenario, retorna a su carrera con enorme brío, desplegando hasta entrados los 90 una sabrosa galería de personajes secundarios en la que pudo apreciarse su gran talento interpretativo (incluyendo una aparición en la insólita versión de *King Lear*, 1987, de Jean-Luc Godard). Pero no todos saben que además Burgess Meredith fue productor y

guionista de *Diario de una camarera* (1945) de Jean Renoir, y que dirigió un par de películas, *El hombre de la torre Eiffel* (1949), sobre un relato de Simenon, que es un auténtico film de culto para algunos cinéfilos, y *Las mujeres de James Joyce* (1985), un film de curiosa estructura que se suele exhibir en el cable. Si bien Burgess Meredith fue protagonista en varias películas, su nombre quedará para siempre asociado al del gran actor secundario, un terreno donde nos brindó sus actuaciones más entrañables y recordadas. ■

**Jorge García**

Esta divertida sátira de un poco conocido director sobre un marino que tiene dos esposas de personalidades absolutamente opuestas en distintos puertos, con una excelente interpretación de Alec Guinness, es un buen ejemplo del mencionado estilo.

**Film & Arts, 8/10, 22.30 hs.; 9/10, 6.30 y 14 hs.; 12/10, 0, 8 y 16 hs.; 16/10, 20 hs.; 17/10, 4 y 12 hs.; 28/10, 21.30 hs.; 29/10, 5.30 y 13.30 hs.**

**Blow Up**, 1966, dirigida por Michelangelo Antonioni, con David Hemmings y Vanessa Redgrave.

Cuando la tediosa saga de Michelangelo Antonioni sobre la incomunicación y alienación de la burguesía había llegado a un callejón sin salida, este film fue un oportuno cambio de rumbo en su obra. Lejanamente inspirada en un relato de Julio Cortázar, la película es antes que nada una reflexión sobre los límites entre la realidad y la ficción en el marco de la cultura de los años 60.

**CV 5, 25/10, 22 hs.; 26/10, 3.25 hs.** ■

El cine de terror inglés siempre reserva algunas sorpresas. En este pequeño film, una serie de asesinatos cometidos en el teatro de Gran Guñol de París son el pretexto para un relato de suspenso de logrado clima. Una poco conocida película que

seguramente será apreciada por los amantes del género.

**Film & Arts, 5/10, 2, 10 y 18 hs.; 31/10, 21.30 hs.**

**Las llaves del paraíso** (*The Captain's Paradise*), 1953, dirigida por Anthony Kimmins,

con Alec Guinness e Yvonne de Carlo.

Las comedias inglesas de fines de los 40 y principios del 50 tienen, salvo excepciones, un tono común dado más que nada por su estilo de producción.

**Transformando tecnología en poesía,  
emoción, memoria y visión.**

TALLER DE VIDEOCREACIÓN

French 2319 Tel: 803-4361



Theo  
Galería de Arte

**Crítica cinematográfica**

Fundamentos/estrategias/tendencias  
un curso de Eduardo A. Russo  
Solicitar entrevista al 824-2480

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

REVISTA

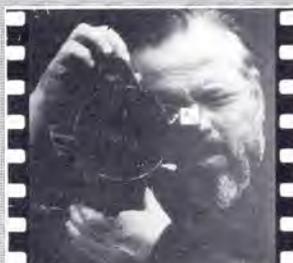
**TIEMPO DE DANZA**

*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 OCTUBRE

<b>Miércoles</b>	<i>Salvador</i> (O. Stone) <b>Film &amp; Arts, 20 hs.</b> <i>Extraño accidente</i> (J. Losey) <b>CV 5, 23.45 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Charada</i> (S. Donen) <b>TNT, 11.25 hs.</b> <i>Eva Perón</i> (J. C. Desanzo) <b>Space, 18.30 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>Bob el apostador</i> (J.-P. Melville) <b>Film &amp; Arts, 16.30 hs.</b> <i>Duro de matar</i> (J. McTiernan) <b>Fox, 23 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>La hija de Drácula</i> (L. Hyllier) <b>USA Network, 13 hs.</b> <i>El fotógrafo del pánico</i> (M. Powell) <b>Film &amp; Arts, 13.30 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>Pasiones sin freno</i> (V. Minnelli) <b>TNT, 9 hs.</b> <i>Espera en la oscuridad</i> (T. Young) <b>HBO, 13.10 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>Eso que llaman amor</i> (P. Bogdanovich) <b>VCC 20, 11.30 hs.</b> <i>El extraño</i> (O. Welles) <b>Cinemax, 13.45 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>Polvo de estrellas</i> (M. Apted) <b>Film &amp; Arts, 18 hs.</b> <i>Rashomon</i> (A. Kurosawa) <b>VCC 31, 22 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>El turista accidental</i> (L. Kasdan) <b>HBO, 17.45 hs.</b> <i>La madre</i> (V. Pudovkin) <b>VCC 31, 21 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Días de ira</i> (C. T. Dreyer) <b>VCC 31, 12.30 hs.</b> <i>Amarga victoria</i> (N. Ray) <b>Cinemax, 13.20 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>Robin y Marian</i> (R. Lester) <b>CV 5, 11 y 16 hs.</b> <i>El último deber</i> (H. Ashby) <b>Cinemax, 20 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>Matadero 5</i> (G. Roy Hill) <b>USA Network, 17 hs.</b> <i>Movimiento falso</i> (W. Wenders) <b>CV 5, 23.50 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>El prisionero de la Segunda Avenida</i> (M. Frank) <b>Cinemax, 12.25 hs.</b> <i>Ana y los lobos</i> (C. Saura) <b>Fox, 23 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Madame Bovary</i> (V. Minnelli) <b>Space, 16.30 hs.</b> <i>Obsesión</i> (L. Visconti) <b>VCC 31, 24 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>Larga es la noche</i> (C. Reed) <b>VCC 31, 22 hs.</b> <i>Cierra tus ojos</i> (S. Poliakov) <b>Fox, 23 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>La carta</i> (W. Wyler) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b> <i>La caza</i> (C. Saura) <b>Fox, 23 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) <b>USA Network, 17 hs.</b> <i>1984</i> (M. Ratford) <b>VCC 20, 22 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>La madriguera</i> (C. Saura) <b>Fox, 23 hs.</b> <i>Delirio de pasiones</i> (S. Fuller) <b>VCC 31, 24 hs.</b>	<b>Sábado</b>	<i>El juez del patíbulo</i> (J. Huston) <b>Cinemax, 12.45 hs.</b> <i>Yo, un negro</i> (J. Rouch) <b>VCC 31, 22 hs.</b>
<b>Viernes</b>	<i>Will Penny, el solitario</i> (T. Gries) <b>USA Network, 17 hs.</b> <i>Strapped</i> (F. Whitaker) <b>I-SAT, 22.45 hs.</b>	<b>Domingo</b>	<i>El árbol de la horca</i> (D. Daves) <b>Canal 365, 18.30 hs.</b> <i>Mientras estés conmigo</i> (T. Robbins) <b>HBO, 19.45 hs.</b>
<b>Sábado</b>	<i>El silencio de los inocentes</i> (J. Demme) <b>Space, 22 hs.</b> <i>Tiempos violentos</i> (Q. Tarantino) <b>HBO, 23.30 hs.</b>	<b>Lunes</b>	<i>La pandilla Grissom</i> (R. Aldrich) <b>CV 5, 11 y 16 hs.</b> <i>Adiós a los niños</i> (L. Malle) <b>VCC 20, 17 hs.</b>
<b>Domingo</b>	<i>Qué verde era mi valle</i> (J. Ford) <b>VCC 31, 11.30 hs.</b> <i>Principal sospechoso II</i> (J. Strickland) <b>Space, 16.30 hs.</b>	<b>Martes</b>	<i>Manicomio</i> (R. W. Baker) <b>CV 5, 23.50 hs.</b> <i>La strada</i> (F. Fellini) <b>VCC 31, 24 hs.</b>
<b>Lunes</b>	<i>Georgina</i> (S. Narizzano) <b>Cinemax, 10.15 hs.</b> <i>Al filo del abismo</i> (P. Medak) <b>CV 30, 22 hs.</b>	<b>Miércoles</b>	<i>El jarro de miel</i> (J. Mankiewicz) <b>TNT, 9 hs.</b> <i>Barrabás</i> (R. Fleischer) <b>Space, 16.30 hs.</b>
<b>Martes</b>	<i>Sensatez y sentimientos</i> (A. Lee) <b>HBO, 14.30 hs.</b> <i>Lustrabotas</i> (V. De Sica) <b>VCC 31, 24 hs.</b>	<b>Jueves</b>	<i>Hannah y sus hermanas</i> (W. Allen) <b>CV 5, 13 y 19 hs.</b> <i>Cautivos del mal</i> (V. Minnelli) <b>VCC 31, 24 hs.</b>
<b>Miércoles</b>	<i>La antesala del infierno</i> (W. Wyler) <b>CV 5, 11 y 16 hs.</b> <i>Deprisa, deprisa</i> (C. Saura) <b>Fox, 23 hs.</b>	<b>Viernes</b>	<i>El ciudadano Cohn</i> (F. Pierson) <b>Space, 20.15 hs.</b> <i>El agente secreto</i> (A. Hitchcock) <b>Film &amp; Arts, 23.30 hs.</b>
<b>Jueves</b>	<i>El año que viene a la misma hora</i> (R. Mulligan) <b>USA Network, 16 hs.</b> <i>El idolo caído</i> (C. Reed) <b>Film &amp; Arts, 18 hs.</b>		

Recomendaciones especiales,  
comentadas en la página 60.

## MENU DE CINE EN TV

# AGENDA

## Sala Lugones

1/10: *El pequeño Dieter necesita volar* (1997) de Werner Herzog.

## Del 2 al 12/10 Video Festival

### Internacional de Buenos Aires:

3/10: III Festival Internacional de Video Danza (FIVD). *CRWDSPCR* (55') de Merce Cunningham y E. Caplan (17 y 18 hs.). *El dossier Bob Wilson* de Jean Gremion y Thierry Thomas. Producción la Sept/Arte: *La ciudad y el silencio* (45'), *El teatro planetario* (45'), *Marlene Dietrich* (52') y *Visiones de Alice* (52') (de 19 a 23 hs.). 4/10: III FIVD Muestra

Competitiva: Documentales sobre danza. Parte 1 (15 hs.). III FIVD

Muestra Competitiva: Video Danza. Parte 1 (17 hs.). III FIVD Selección del ADF, Dance for the Camera Festival 97. Curador: Douglas Rosemberg (19 hs.). III FIVD *Cage-Cunningham* de Elliot Caplan (90') (21 hs.). 5/10: III

FIVD Video Danza de los Países Bajos. Curadoras: E. Huertas y N. Font (Canal Danza, Barcelona) (15 hs.). III FIVD Muestra Competitiva:

Documentales sobre danza. Parte 2 (17 hs.). III FIVD Muestra Competitiva:

Video danza. Parte 2 (19 hs.). III FIVD Retrospectiva de Ed Emshwiller

(EE.UU.). Curadora: Amy Greenfield (21 hs.). Del 6 al 9/10: Seminario de sonido y música para cine a cargo de Howard Shore (de 11 a 14 hs.). *Au soleil même la nuit*, un film de Arianne Mnouchkinne (a las 14.30 y 18.30 hs.).

10/10: Seminario de sonido y música para cine a cargo de Howard Shore (de 11 a 14 hs.). III FIVD Video danza chileno: "Ciclo de la primavera".

Dirección: Elías Freifeld. Coordinación: Miriam Ortiz de Zárate (15 hs.). III FIVD *Cage-Cunningham* de Elliot Caplan (90') (17 hs.). III FIVD Muestra

Competitiva: Video danza. Parte 3 (19 hs.). III FIVD Retrospectiva de Amy Greenfield (EE.UU.) (21 hs.). 11/10: III FIVD "Danza Argentina en los 60"

(49'). Dirección: Silvina Szperling (15 hs.). III FIVD Video Danza Español.

Curadoras: Elisa Huertas y Nuria Font (Canal Danza, Barcelona) (17 hs.).

Ceremonia de entrega de premios del III FIVD. Proyección de los trabajos

premiados (19 hs.). 12/10: *Au soleil même la nuit*, un film de Arianne Mnouchkinne (a las 14.30 y 18.30 hs.).

Del 16 al 23/10: Joven cine brasileño.

## Fundación Omega

### El nuevo cine italiano: Pupi Avati

1 y 15/10: *Magnificat* (1993). 22 y 29/10: *Bix* (1991).

A las 17 (jubilados y estudiantes gratis) y 19.30 hs. Platea: \$ 3

### British Arts Centre (Suipacha 1333)

**Ciclo "Polanski en Londres".** 30/10: *Macbeth* (1971). A las 17 y 20 hs.

## Syd Field

Entre el 11 y 12 de octubre el guionista, profesor, conferencista internacional y autor de best-sellers Syd Field realizará el Primer Seminario abierto al público y con traducción al español.

Tratará el "Análisis del guión cinematográfico", que abarcará un panorama general sobre lo que él considera un buen guión. Además, hablará de la importancia de la estructura, el primer día, y sobre la creación de personajes, el segundo.

Entre otros, se analizarán *Pulp Fiction* de Tarantino y *Thelma & Louise* de Ridley Scott. El seminario se realizará en el Paseo La Plaza en el horario de 9

a 17 hs. Informes e inscripciones: desde el 26 de septiembre en el Paseo La Plaza o al teléfono 816-4184 de lunes a viernes de 10 a 17 hs.

## ORT

El Instituto de Tecnología ORT N° 2 (Carrera Productor Integral de Medios

Audiovisuales) ha organizado el seminario "Imagina 97, Producción de

Imágenes de Síntesis". El mismo estará a cargo del prof. Yves Louchez,

especialista del Institut National de l'Audiovisuel de París. El mismo cuenta

con el auspicio de la Embajada de Francia y se realizará dentro del marco

del Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas, durante los días 7,

8 y 9 de octubre, en el auditorio de la Alianza Francesa. Informes e

inscripciones: Instituto de Tecnología ORT N° 2, Av. Libertador 6796, tel.:

787-4411, int. 250, fax: 782-1557, de 18 a 22 hs., de lunes a jueves, o al Festival

Internacional de Video y Artes Electrónicas, Guardia Vieja 3360, tel.:

862-0683/865-8024.

**Foro Gandhi. Av. Corrientes 1551 (tel.: 374-7501). Viernes y domingos a las 20.30. Abono de \$ 10 para cinco funciones.**

3/10: *Puerto* de Ingmar Bergman. 5/10: *Paisá* de Roberto Rossellini. 10/10: *Cul*

*de sac* de Roman Polanski. 12/10: *Vivir su vida* de Jean-Luc Godard. 17/10: *El*

*temor del arquero ante el tiro penal* de Wim Wenders. 19/10: *Movimiento falso*

de W. Wenders. 24/10: *Alicia en las ciudades* de W. Wenders. 26/10: *Verano*

*en la ciudad* de W. Wenders. 31/10: *El estado de las cosas* de W. Wenders.

2/10: *El amigo americano* de W. Wenders. ■

## 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 octubre:

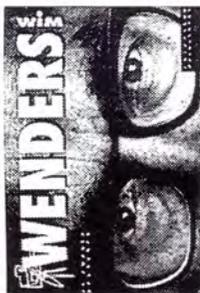
VIAJE POR ITALIA • Roberto Rossellini  
PLAYTIME • Jacques Tati  
PERSONA • Ingmar Bergman  
STROMBOLI (Tierra de Dios) • Roberto Rossellini  
NAVIDAD EN JULIO • Preston Sturges  
EL MILAGRO DE MORGAN'S CREEK • Preston Sturges

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

# ey!

Nueva  
oferta de  
suscripción:



enviamos  
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. Comunícate 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**