Año 6 Nº 68 Octubre de 1997 $ 7,50.-
Uruguay $ 40.-

EL AMANTE CINE

La boda de mi mejor amigo

El lado oscuro de la justicia
Entre dos fuegos
La canción de Carla
Hasta la victoria, siempre

Entrevistas: José Luis Garci
B. Ruby Rich / Jean Roy
Festival de Chicago
Jacques Rivette
¿Existe el cine político?

Buster

Buenos Aires Herald
Argentina's International Newspaper
Azopardo 455
1107 Buenos Aires - Argentina
342-8470/76/77/78/79 - 342-1535
Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860
E-mail: baherald@newage.com.ar
Website: www.BuenosAiresHerald.com

The **Guardian** Weekly
Always on Sunday

Jekill
& Hyde
LIBROS / REVISTAS / CINE / MUSICA
Av Colon 355 Local 73 Gal Cinerama
5000 Cordoba Tel 076525204

EL AMANTE CINE

Año VI - Nº 68

Octubre 1997

SUMARIO

El mes 2

Los estrenos
La boda de mi mejor amigo 4
La canción de Carla 6
Hasta la victoria, siempre 8
Encuesta sobre cine político 9
Cine político 12
El lado oscuro de la justicia 14
Entre dos fuegos 15
Conspiración, Un día para recordar, Un impulsivo y loco amor 16
Asesinato en la Casa Blanca, Volcano, Un ángel a quien amar 17
El complot, El silencio de Oliver, Tiro al blanco 18
Sin rastro, Nada que perder, Sapucay 19

Tomás Abraham 20

El rincón del obispo 23

Escenas 24

Un cinéfilo en el teatro 27

Entrevista a B. Ruby Rich 28

Festival de Chicago 31
Las películas 33
La ciudad 36
Entrevista a Jean Roy 41

Jacques Rivette 44

Ciclo Quebec 49

Entrevista a Garci 50

Correo 55

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, Lisandro de la Fuente, Máximo Eseverri, Jorge Casaretto y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson
Colabora: Nené Díaz Colodrero
Vianda: Marta González
Corresponsal extranjero en Provincia: Gustavo J. Castagna
Cadete: Gustavo Requena Johnson
Torta de manzanas: Norma Postel
Corrige: Gabriela Ventureira
Meritorio de corrección: Jorge García
Diagramación y composición: Rosarito Salinas
Tipea: Prato Murphy
Diseño: Fernando Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica: *Proyección.* Rivadavia 2134 5º G, 951-0696.
Distribución: *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior: DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka S. A.* Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina. Correo electrónico: amantecine@apriweb.com
El Amante en Internet: http://www.apriweb.com/amante

EL CINE DEL MES

NOVIEMBRE: FESTIVAL DE MAR DEL PLATA

Del 13 al 22 de noviembre se celebrará el 13º Festival de Mar del Plata, el segundo seguido después de una larga interrupción. La edición anterior tuvo dos méritos indudables. Hubo muchas películas de todo el mundo a las que no se puede acceder de otra manera en la Argentina y una excelente concurrencia de público. Y una serie de deficiencias importantes, entre otras, la mala organización, la falta de atención a los visitantes y a la prensa, el exceso de rigidez oficialista y de figuras vetustas e irrelevantes. Este año, la organización promete ser más cuidadosa aunque todo será más mediático: el sponsor principal es el canal 13 de televisión. Si bien la competencia oficial no parece extraordinaria en principio, en las distintas muestras se anuncian films de directores importantes: Atom Egoyan, Raúl Ruiz, Michael Haneke, Alexander Sokurov, Wong Kar-wai, Manoel de Oliveira, Edgardo Cozarinsky, Zhang Yimou, João César Monteiro, entre otros. Y siempre está la posibilidad de encontrar las joyas ocultas entre las 200 o más películas que serán exhibidas. ■

Quintín

ESTE NUMERO

Mes de elecciones, todo el mundo habla de política y nosotros no vamos a ser menos que nadie. Aprovechamos el estreno de *La canción de Carla*, de Ken Loach, y de *Hasta la victoria, siempre*, de Juan Carlos Desanzo, para decir que no tienen mucho que decir de política, cosa que nadie nos había preguntado. Y ya que hablamos de preguntas, encuestamos a algunas personas de diversas credenciales sobre la vigencia o no del cine político.

El resto de la sección de crítica de estrenos presenta dos características: tiene muchas películas y, en general, no han sido de nuestro agrado. No es casualidad ni capricho, las razones son comentadas en esta misma sección. Como nos cansa hablar mal todo el tiempo de películas que no nos interesan, vamos a intentar más enfoques complementarios como los del cine político de este número.

Nuestro filósofo exclusivo, Tomás Abraham, también habla de política y de una película relacionada con el tema, *Buenos Aires viceversa*. Con su habitual libertad, la destroza sin miramientos: sin mirar, por ejemplo, que en estas páginas algunos habían hablado maravillas de ella. Lo perdonamos, pero lo que nos parece inadmisible es que hable bien del teatro, ese enemigo. Para colmo y como producto de las debilidades que provoca el amor, el más joven de nuestros cinéfilos perdidos empezó a ir al teatro. Cuenta la experiencia de ver un espectáculo sin primeros planos demostrando que hasta las más francas muestras de incultura pueden confesarse con simpatía. Además, uno de nuestros obispos exclusivos, Jorge Casaretto, bendice al cine de gángsters.

Dos de nosotros (los únicos que se animan a viajar) estuvieron en el Festival de Chicago. Pueden resumir su experiencia con el método que utiliza Roger Ebert, el crítico de cine más famoso de esa ciudad: pulgares abajo para el festival, pulgares arriba para la ciudad.

Entrevistas a críticos (B. Ruby Rich y Jean Roy), al director, escritor y fana de fútbol español José Luis Garci y un concienzudo análisis de *La belle noiseuse*, de Jacques Rivette, junto con las secciones habituales completan este número. Y el mes próximo no se preocupe ni se alegre antes de tiempo: con motivo del Festival de Mar del Plata vamos a salir unos días más tarde. ■

Los directores

NEGOCIOS RIESGOSOS

En *Orsai, la leyenda continúa,* un programa de TyC Sports, un gracioso sketch llamado "Los corruptos" muestra a dos personajes intentando las mil artimañas para ganar plata como cualquier funcionario público. El remate del sketch los muestra mirando a la cámara y diciendo: "negocios son los negocios".

Durante octubre se estrenaron 21 películas y para el primer jueves de noviembre ya están confirmados otros cinco films. En diez meses ya hubo 137 estrenos, de los cuales la mitad pasaron inadvertidos por su triste destino de terminar en la salita más chica de un complejo o en un cine de cruce donde la proyección es horrible. El negocio del cine también privilegia la

cantidad por encima de la calidad, como lo demuestran las películas de espionaje y conspiraciones, las últimas de Steven Segal y Salma Hayek, la vuelta del director de *Mortal Kombat*, los ejemplos de cine catástrofe de los 90, el cine europeo for export, de qualité o con historias muy humanas (o, como suelen decir ciertos críticos, que hablan de la condición humana), las películas argentinas en el Tita Merello, etc. La particularidad del negocio del cine es que tampoco esas películas tienen una recepción favorable. Nadie las va a ver y a los pocos meses (o días) ya están en video junto con los títulos que los distribuidores y exhibidores no se animaron a estrenar (*Estrella solitaria*, de John Sayles, los films de Spike Lee y Wong Kar-wai, la inminente *Madres en lucha* y tantos más). Y en medio de este cambalache en que se ha transformado el mercado del cine en Argentina, películas como *La canción de Carla* (más allá de su calidad) también pasa inadvertida por su limitado lanzamiento en cines. Nunca voy a entender las razones por las cuales se cree que los últimos meses del año no son comercialmente interesantes para el cine. ¿No existirá nadie que intente modificar la forma en que se disponen los estrenos durante el año? ¿No habrá alguien que vaya más allá de "la temporada del Oscar", "la época de las vacaciones de invierno" o "el lugar que el cine *mainstream* le deja al cine argentino", frases que a esta altura suenan como reiterativas y gastadas? ¿Cuál es el negocio de los exhibidores y distribuidores con las butacas vacías? Falta que en estos días le echen la culpa a la Alianza y al último Boca-River, y estamos completos. ■

Gustavo J. Castagna

Pilar Miro (1940-1997)

La importancia de Pilar Miró en el cine español excede el valor que tuvieron sus películas como realizadora. Entre 1982 y 1985 dirigió el instituto de cine español y entre 1986 y 1989 fue directora de Radio Televisión Española (RTVE). Estuvo en nuestro país durante los últimos días de la dictadura presentando *El crimen de Cuenca* en la Primera Semana de Cine Español. Tuvo una relación muy cercana con el poder: amiga de Felipe González, fue su asesora de imagen durante la campaña que lo llevaría a la presidencia; también fue amiga de los reyes y la encargada de filmar las bodas de las hijas de Sofía y Juan Carlos. *La petición* inicia su faceta como realizadora que terminaría con la primera película filmada en verso, *El perro del hortelano*, sobre Lope de Vega, que recibió el premio principal el año pasado en Mar del Plata. *El crimen de Cuenca* sería su título más conocido, en el que Pilar reflejaba un hecho real a la manera de una crónica periodística —filmado fríamente y, por momentos, apelando a un gratuito realismo— donde dos inocentes son torturados por la Guardia Civil. Sus films más intimistas (*Gary Cooper que estás en los cielos, El pájaro de la felicidad, Beltenebros*) resultan mucho más valiosos que sus aportes a la coyuntura del momento. En ese mismo estilo introspectivo se encuentra *Werther*, una arriesgada adaptación del libro de Goethe, con Eusebio Poncela y Mercedes Sampietro. Con motivo del premio recibido por *El perro del hortelano* —todavía inédita—, Pilar Miró tenía planeado filmar una versión de *La señorita Julia* en nuestro país. ■

Gustavo J. Castagna

Un grito de Sapucay

Con su sistema de subsidios y su incomprensible sistema de evaluación, el INCAA ha promovido algunos estrenos nacionales que no responden a ningún criterio ni estético ni comercial. Señalarlo cada vez que esto sucede se hace reiterativo y monótono. Sin embargo, la imaginación de los funcionarios sacude de su modorra la rutina de los cronistas: el estreno insólito del mes es *Sapucay*, película incalificable dirigida por Fernando Siro y protagonizada por Luis Landriscina, de cuyos méritos artísticos y su nefasta ideología damos cuenta en la sección de estrenos. Lo que hay que señalar aquí es la forma en que *Sapucay* accedió a su clasificación. Por alguna razón insólita, una de las categorías en que pueden presentarse proyectos es la de "musical", género muerto en la Argentina si los hay. La inclusión en esta película de algunas canciones de un folklore antediluviano cumple entonces un doble propósito: alegrar los oídos del director del INCAA con su música favorita y posicionarse favorablemente en una categoría en la cual no iba a haber mucha competencia. ■

Gustavo Noriega

La boda de mi mejor amigo

My Best Friend's Wedding

EE.UU., 1997, 105'
Dirección: P. J. Hogan
Producción: Jerry Zucker y Ronald Bass
Guión: Ronald Bass
Fotografía: Laszlo Kovacs
Música: James Newton Howard
Montaje: Garth Craven y Lisa Fruchtman
Diseño de producción: Richard Sylbert
Intérpretes: Julia Roberts, Dermont Mulroney, Cameron Diaz, Rupert Everett, Philip Bosco, M. Emmet Walsh, Rachel Griffiths, Susan Sullivan, Carrie Preston.

Confites amargos

por Gustavo J. Castagna

Las mejores comedias románticas del cine norteamericano de los noventa siguen manteniendo su interés por la solidez de los guiones, la química que se establece entre los personajes centrales o secundarios y las diversas situaciones derivadas (y ahora modernizadas) del viejo Hollywood. El ejemplo más conocido y que refundó el género, *Cuando Harry conoció a Sally* (1989), tomaba los códigos de la comedia clásica americana, le sumaba una catarata de frases y chistes ingeniosos y contaba con mucha gracia y humor una historia sobre la soledad y el amor de dos amigos que finalmente forman pareja.

La boda de mi mejor amigo es otra comedia romántica pero distinta de la vertiente que inauguró el film de Rob Reiner. Hogan (el director de *El casamiento de Muriel*) recurre a las situaciones y los enredos de varios ejemplos clásicos del género, pero en lugar de llevar la historia hacia el final típico de esa clase de películas —el matrimonio hasta la vejez, como en *Cuando Harry conoció a Sally*—, se centra en otros aspectos mucho más amargos de la relación de pareja. Ocurre que a Hogan le interesa muy poco la comedia romántica y su visión del mundo y de la pareja es mucho más pesimista, por lo que los intentos de la protagonista por encontrar la felicidad estarán destinados al fracaso.

Los aspectos más interesantes de *La boda de mi mejor amigo* son aquellos que apuntan a resolver cuáles son los caminos para que un personaje no termine solo. El film de Hogan —una vuelta de tuerca de *Cuando Harry conoció a Sally*— no tiene muchos diálogos ingeniosos ni tantas situaciones alocadas (solo un par de tropiezos de Julianne y una disparatada persecución cerca del final) y sus personajes están convencidos de lo que hacen. Julianne descubre —tarde pero seguro— que está enamorada de su amigo, quien va a casarse con una chica aristocrática y muy rubia que a su vez quiere a Julianne cerca de ella porque está enterada de la relación anterior entre su futuro esposo y su amiga. Esta típica situación de comedia no apela al sentimentalismo sino que muestra la desesperación y las dudas de los personajes, que tienen miedo de quedarse solos en la vida y que, además, están enamorados. Por esa razón, la romántica Julianne tratará de impedir la boda, violando los códigos de una clase social y haciendo que todos se pregunten quién es esa chica común que anda en jeans y con el ombligo al aire.

La pequeña escena del encuentro y el diálogo entre Julianne y el botones en el pasillo de un hotel habla por sí sola de las carencias afectivas no solamente de la protagonista sino también de los otros personajes de la película. Por otra parte, el film cuenta con notables actuaciones, destacándose la desenvoltura y la fuerte presencia de Julia Roberts, en un rol que recuerda a los que encarnaba Katharine Hepburn, acompañada por la apatía de Dermont Mulroney, el amaneramiento no gratuito de Rupert Everett y la tonta frigidez de Cameron Diaz.

La tristeza de *La boda de mi mejor amigo* se transmite especialmente a través de un personaje secundario que actúa como consejero de Julianne: George, el amigo homosexual y uno de los distintos puntos de vista desde los cuales está contada la película. Hogan describe a los personajes con precisión: Julianne, crítica de restaurantes, atendiendo a los demás y olvidándose de sí misma; Michael, enamorado de Julianne y temeroso de decírselo, pero seguro de su amor por Kimmy; Kimmy tratando de hacer algo en su vida y confiando en el matrimonio como la única salida posible; y George, también un solitario, siempre dispuesto a escuchar a Julianne. Dentro de esa disparidad de puntos de vista, el más importante es el de George, quien entiende la situación desde el principio y observa con detenimiento todo lo que sucede a su alrededor (incluso, en un momento de la película, cumplirá el rol del novio de Julianne). La mirada de George es, en definitiva, la del director y el guionista Ronald Bass: desesperanzada, irónica, cáustica, pero que refleja las intenciones de un personaje que trata de frenar una pasión destinada a un melancólico desenlace.

Las mayores virtudes de *La boda de mi mejor amigo* residen en la particular conexión entre los momentos de comedia y los sabios pero agridulces consejos que George le da a Julianne. La mencionada escena de la persecución —otro momento clave que revela los objetivos temáticos de la película— no es un mero momento disparatado, sino que tiene una función dramática muy importante dentro de la historia. Julianne llama a George por teléfono desde el camión que está manejando por las calles de Chicago y le cuenta desesperada lo que está pasando. La sutileza de Hogan y el guionista no termina ahí sino que se manifiesta en la última respuesta de George, expresada de la manera más sarcástica posible, pero que es la clave para que Julianne comprenda que ha perdido el tiempo en su búsqueda del amor.

La boda de mi mejor amigo no recurre a las convenciones formales en las que cayeron las últimas comedias románticas. Hogan se toma varias licencias en su primer film realizado en Hollywood —como la escena del restaurante en la que todos cantan *I Say a Little Prayer for You* en la versión de Dionne Warwick— y plantea varios interrogantes sobre la necesidad del matrimonio como refugio e imposición social. El baile final entre Julianne y George, amargo y divertido al mismo tiempo, refleja la sincera felicidad de dos personajes que, aunque sea por un rato, disimulan su soledad. ■

La canción de Carla

Carla's Song

Gran Bretaña-Alemania-España, 1996, 125'
Dirección: Ken Loach
Producción: Sally Hibbin
Guión: Paul Laverty
Fotografía: Barry Ackroyd
Música: George Fenton
Montaje: Jonathan Morris
Diseño de producción: Martin Johnson
Intérpretes: Robert Carlyle, Oyanka Cabezas, Scott Glenn, Salvador Espinoza, Louise Goodall, Richard Loza, Gary Lewis, Stewart Preston.

Melodía interrumpida

por Silvia Schwarzböck

Ni George se ha vuelto cínico como Rick, ni Carla tiene los ojos invariablemente húmedos de Ilsa, ni mucho menos el agente de la CIA arrepentido interpretado por Scott Glenn se parece al capitán Renault de Claude Rains, aunque al final termine ocupando su lugar. Nicaragua tampoco significa políticamente lo mismo que Casablanca, pero, así y todo, *La canción de Carla* es, para bien y para mal, una versión enrarecida de aquel romance arquetípico protagonizado por Bogart e Ingrid Bergman. Hasta se podría decir que el leitmotiv del enamoramiento (aquel "sin preguntas" con el que una extranjera apenas conocida ocultaba su pasado) se repite en un film con el mismo sentido que en el otro la misma cantidad de veces. Y es que esa es la clave de una semejanza desdibujada por la diferencia de los avatares históricos: Nicaragua no es Casablanca, pero en cambio Glasgow —donde los protagonistas se conocen— sí funciona como París (aunque el recurso de la ocupación esté invertido y los contras hagan el papel de los nazis en un contexto diferente). Por eso *La canción de Carla* no es un film político (como tampoco lo era *Casablanca*), sino una historia romántica que sucede —como le decía Ilsa a Rick, mientras observaba por la ventana el clima previo a la llegada de la tropas alemanas a París— "cuando todo se derrumba" o —como le decía Rick a Ilsa— "fuera de tiempo": alguien conoce al amor de su vida en el lugar y en el momento equivocado.

Durante el período clásico, Hollywood había construido con una tenacidad envidiable verdades precarias sobre el mundo real, aun cuando lo hiciera con el recurso espurio de duplicar las cosas de manera bellamente convencional. En ese contexto trivialmente feliz, donde las películas buscaban que el espectador se reconciliara con el mundo mostrándole lo inconveniente de llevar una vida peligrosa y extraordinaria, el melodrama hacía las veces de consuelo ejemplar para mujeres soñadoras y poco prácticas, impartiendo sin variantes la lección de que los amores imposibles son perfectos justamente por imposibles. La comedia, en cambio, como toda mercancía de doble sentido, instaba a consagrarse al matrimonio al mismo tiempo que destilaba un escepticismo implacable sobre sus propios finales felices: ¿qué sigue después de la felicidad congelada en el último fotograma? Pero esta sospecha no se sostenía sin la verdad complementaria que aportaba el melodrama, el género popular condenado de antemano a no arribar al *happy end*: la intensidad del amor es proporcional a su fugacidad. La propia imposibilidad de concretarse que el amor pasional tiene dentro del género (es decir, de proyectarse al matrimonio) le otorga el beneficio de la duda, pero a favor de la perfección (nadie suele sospechar —aunque debería— que lo que no pudo ser habría sido peor que lo que fue).

En *La canción de Carla*, el melodrama se construye sobre premisas diferentes de las de *Casablanca*, aunque los dos films arriban a las mismas conclusiones. Cuando George conoce a Carla, está a punto de casarse. Su novia es más que la chica ideal para un tipo sencillo como él, pero el hecho de que se enamore tan vertiginosamente de otra más complicada lo enfrenta a la sospecha de que tal vez no quiere la vida que está llevando y que el matrimonio proyectaría a un futuro indefinido. El hecho de que se haga echar de su trabajo, de que se deje llevar hasta las últimas consecuencias por la atracción irresistible que le provoca lo diferente y desconocido —la revolución sandinista incluida— hace pensar que para un colectivero escocés alienado toparse con una hermosa bailarina nicaragüense con tendencias suicidas es algo bastante ajeno a su rutina diaria y lo aleja de su futuro previsible: por lo menos así lo interpreta él cuando hace bajar a los pasajeros para poder seguirla fuera de su recorrido habitual o cuando usa su vehículo para irse de picnic con ella a un lugar paradisíaco. Como si todo lo seguro y estable fuera nada frente al vértigo de lo nuevo y a la fuerza de la pasión, George decide convertirse en el otro de sí mismo e investigar su costado aventurero e irresponsable. Así aparece en él la idea del viaje al país de la revolución con *la mujer de otro*.

Ahora bien, ¿por qué se vuelve tan importante el *argumento* de *La canción de Carla*, si se trata de una película de Ken Loach, el mismo director de *Riff Raff* y *Como caídos del cielo*, dos películas donde lo que menos importaba era el contenido de la anécdota narrada? ¿Por qué en *Tierra y libertad* la ajenidad y la lejanía de la guerra civil española no eran incompatibles con el registro documental, mientras que en *La canción de Carla* se lo abandona en la segunda parte del film (la que transcurre en Nicaragua) e irrumpe una mirada turística que ni siquiera con la simpatía ideológica puede disimular el didactismo propio de las visitas guiadas a lugares exóticos?

La distancia que media entre *La canción de Carla* y *Tierra y libertad* es quizá la misma que existe entre *Por quién doblan las campanas* y *Homenaje a Cataluña*. En la novela de Hemingway, el regreso a Norteamérica de Robert (un alter

Robert Carlyle y Oyanka Cabezas en **La canción de Carla**

ego del escritor) sin María no implicaba el mismo desencantamiento ideológico de Orwell, solo marcaba el final de la aventura (incluida la amorosa) y la imposibilidad de comprometerse más seriamente con una guerra cruenta y ajena. Del mismo modo, la inserción que tiene la historia romántica dentro del contexto de la guerra en un film y en otro representa una diferencia cualitativa, no de grado. En *Tierra y libertad* se perdía la guerra contra el fascismo y, junto con ella, la visión romántica de la lucha armada. El amor estaba en el medio y el sentido de su pérdida era inescindible de la lectura política de la guerra civil española que proponía el film. El caso de *La canción de Carla* es cualitativamente diferente, porque la guerra funciona como el marco necesario para ambientar un dilema amoroso del que solo se puede salir si uno de sus protagonistas decide sacrificarse (al estilo de *Casablanca*, de Curtiz; *Destinos cruzados*, de Cukor, o *Doctor Zhivago*, de Lean). Y esta adscripción a los códigos narrativos del melodrama no permite que el contexto permanezca indiferente a ciertas reglas de la puesta en escena del género (reglas que, por otra parte, fueron codificadas por Hollywood). El argumento mismo del film le exige a Loach incursionar en un tipo de ficción totalmente ajena al gusto de izquierda y hacer opciones estéticas totalmente inéditas para su cine. Así como la Casablanca de *Casablanca* era un espejismo de papel pintado, un decorado tan artificial como adecuado para sus arquetipos vivientes y sus diálogos maravillosamente cursis, donde la historia se filtraba de una manera tan extravagante como en los cuentos de hadas, la Nicaragua en la que George busca el pasado de Carla es tan irreal como el paisaje de almanaque que ella tenía colgado en su pieza de Glasgow.

Tan sobrecargada de *tipicidad* exótica como su antecedente hollywoodense, la tierra liberada por los sandinistas es un lugar esquemáticamente pobre y convencionalmente salvaje, solo que bellamente enriquecido por ideales nobles y poblado de gente amable que —como Carla— encuentra en el ascetismo revolucionario el justo medio entre la virtud y el goce de la vida.

La canción de Carla no es una ficción de izquierda, sino un melodrama de época (aunque no medie más que una década entre los acontecimientos que narra y el presente), que pone al espectador en la misma posición tradicional de voyeur que el aparato del cine clásico de Hollywood, solo que presuponiendo que este, al adoptar el lugar de la cámara y hacer coincidir su mirada con la del director, se convierte en un voyeur progresista.

Más allá de las diferencias puntuales con *Casablanca*, el acercamiento argumental de Loach a los arquetipos románticos del melodrama desdibuja el trasfondo político y le impide a la revolución sandinista otro papel que el de servir de marco exótico para un desencuentro amoroso: poco importa la denuncia del papel de la CIA detrás de los contras en Nicaragua (como sí importaba la de los servicios secretos británicos en *Agenda secreta*) si la función que cumple en la ficción es la de desfigurar al marido de Carla y crear un dilema entre la pasión y el deber. Como dijo alguna vez Douglas Sirk, si un melodrama está ambientado en tiempos de guerra, lo que menos interesa es por qué se lucha, sino que los protagonistas van a tener que separarse. ■

Hasta la victoria, siempre

Argentina-España-Cuba, 1997, 105'
Dirección: Juan Carlos Desanzo
Producción: Fernando Sokolowicz
Guión: Martín Salinas
Fotografía: Juan Amorós Andreu
Música: Frank Fernández
Montaje: Sergio Zóttola
Intérpretes: Alfredo Vasco, Orestes Pérez, Marcos Schuler, Simón Andreu, Antonio Gamero, María Isabel Díaz, Blanca Rosa Blanco, Jorge Ferrera, Patricio Wood.

La copia descolorida

por Quintín

A treinta años de su muerte, Ernesto Guevara es un sobreentendido. Una imagen suya, difundida de Norte a Sur, exhibida por manifestantes, barrabravas y rockeros lo ha fijado para siempre como representación universal de la rebeldía. Juan Carlos Desanzo y su guionista Martín Salinas no hicieron un film sobre el Che Guevara sino una ilustración cinematográfica de esa imagen que eligieron además para cerrar la película.
Empezaron por una alegoría un poco fuera de tono, en la que el joven Ernesto escala una sierra cordobesa a pesar de su asma y termina abriendo sus brazos como Cristo. Lo siguieron luego en su periplo latinoamericano, visitando mineros en Chile, leprosos en Perú, militantes en Guatemala hasta el encuentro con Fidel Castro en México. Luego, tras un breve paso por la Sierra Maestra y alrededores, lo ubicaron como ministro de Industria de Cuba hasta encontrarlo, finalmente, frente a la muerte en Valle Grande. El personaje que pintaron es sencillo: un "idealista", es decir, un ser sensible frente a la injusticia, comprometido con el sufrimiento de la humanidad que abraza la causa revolucionaria para renovar la sociedad y el hombre, demasiado lírico e impaciente como para soportar la política a la que abandona para entregarse a su vocación de mártir.
Sabemos que hubo más sombras y contradicciones en la figura del Che y más complejidad en la historia política del continente de las que permite entrever la historia edificante y oficial que Desanzo eligió como base de su película. Pero es muy difícil discutir política o históricamente con *Hasta la victoria, siempre*, justamente por el escaso espesor que tienen los sobreentendidos que empiezan en el título, constituido por una frase que nunca aparece en el film. Sería como analizar el rigor histórico de una versión muda de *Caperucita roja* que se llamara *Abuelita, ¡qué dientes tan grandes tienes!*
Algo se puede decir, sin embargo, del tratamiento cinematográfico de esta historia simple. La película está compuesta por fragmentos aislados, separados por fundidos en negro, que componen una sucesión de viñetas de la vida del personaje. Estos fragmentos son de naturaleza diferente. Escenas de guerra, asambleas, momentos de intimidad, discursos, discusiones políticas. Frente a cada uno de ellos la película hace lo que puede. Se trata de reconstrucciones difíciles: de las Naciones Unidas, por ejemplo, o de la toma de una ciudad en la que interviene un tren blindado. Son muchas escenas y se advierte que Desanzo es hábil en su oficio. Aunque a veces se nota demasiado que el presupuesto ha sido bajo y el tiempo escaso, que hay enormes dificultades con los lugares y los acentos regionales y que algunas de las situaciones exceden las posibilidades del film, estas reconstrucciones tienen en general la verosimilitud con la que el cine ha hecho tantas biografías irreales. Hasta es posible que la velocidad con la que se cuenta todo y la falta de sustancia eviten que ciertas solemnidades se hagan insoportables.
El verdadero problema es que este cine tiene poco sentido. Tomar una escena. Construir un diálogo entre los personajes. Buscar la locación, los vestuarios, los actores. Filmarla de manera que la precariedad de los medios se note lo menos posible y que se parezca a otras escenas de otras películas. Rellenar los tiempos muertos con mala música (uno de los desaciertos más notorios de la película). Pasar a otra escena. Poner en juego la técnica y la gente para que lo que está sobre un papel se imprima en celuloide. Es un ejercicio sin otro propósito que conmemorar una fecha y vender un producto que tiene una clientela preestablecida. Es un cine sobreentendido: sin alma, sin pasión, que se hace porque se conocen sus mecanismos, de la misma manera que la película da a conocer todo lo que el sobreentendido llamado Che Guevara le pide. El resultado final es tan inerte e inocuo como la imagen sobreentendida del personaje que origina el film. Nadie parece sospechar que hay una distancia insalvable entre la historia y el afiche y que solo desde ese abismo se puede construir un cine que tenga vida propia. Un cine que se haga preguntas en lugar de suministar respuestas de segunda mano. No tanto que se pregunte cómo fue el Che Guevara, sino qué diablos se puede hacer con el propio cine cuando su modelo está tan gastado que las copias van saliendo cada vez más descoloridas. ■

Boca de urna

La coincidencia de los estrenos de La canción de Carla, *ambientada en gran parte en Nicaragua durante la revolución sandinista, y la biografía del Che,* Hasta la victoria, siempre, *hacía pensar a priori en algo así como un renacimiento del cine político. Luego de verlas, y por diferentes razones, nos preguntamos si el cine político aún existía. Como el debate interno no llegó a conclusiones muy claras, decidimos interrogar a otras personas: filósofos, cinéfilos interesados en el tema y cineastas. No todos contestaron, lo que también puede interpretarse como un acto político. Las preguntas fueron las siguientes:*
1) ¿Existe hoy el cine político en general?
2) ¿Hay un correlato entre el cine político de hoy y la realidad de hoy?
3) ¿Es posible que el cine actual haya renunciado a la ética para apoyarse en cosas pequeñas?
4) Paradigma a opción de cine político y por qué.

Carlos Correas

1) Sí. Existe hoy el cine político en general. También existen en general el periodismo político, la ficción política, el teatro político, etc. Hay trabajadores de la política que hacen cine político, así como estos mismos u otros trabajadores cultivan otras disciplinas en el ámbito de lo que hoy se denomina cultura. Así, un tal director de cine norteamericano, Oliver Stone, ha declarado que él ha hecho un cine "abiertamente político": *Nacido el 4 de julio, JFK, Nixon*. Como apenas pude tolerar *JFK* (una futilidad en forma de árido mejunje), los demás films me fueron invisibles. Aunque si para Oliver Stone u otros se trata de "films políticos", ¿qué hacer? Salvo esquivarlos y jamás ceder al estoicismo o al sacrificio de dirigirles nuestra vista, ni aun nublada.
2) Sí. No solo hay un correlato entre el cine político de hoy y la realidad de hoy, sino entre el cine político de ayer y la realidad de hoy. El 13 de septiembre de 1956 se estrena el film argentino de Lucas Demare *Después del silencio*. El guión es de Sixto Pondal Ríos. Arturo García Buhr, actor recién vuelto del exilio, compone a un médico antiperonista y, "por tanto", democrático (hoy se llamaría "progresista"). Enrique Fava personifica exitosamente (hoy se diría "absolutamente") a un peronista jefe de martirizadores (hoy se denominarían "represores"). Los "espectadores participaron con vítores por el júbilo de la libertad recobrada" (se trata de un comentario de la época; hoy se diría "salimos del cine ebrios de dicha visceral"). Los cinéfilos podrán a su vez "actualizar" los siguientes calificativos de los periodistas de aquellos años 50 respecto a hacedores de cine *también* político: "la pureza cinematográfica de Bresson"; "la preocupación social de De Sica"; "el intimismo de Antonioni"; "la elegancia de Negulesco", *and so on*. En cuanto a realizadores argentinos de cine *también* político de igual época, ofrezco esta sinopsis (que estimo notificativa y adecuada a la interpretación crítica, o lo que fuere), en aquel lenguaje atributivo del pasado-presente: "el naturalismo de Romero"; "la ingravidez de Schlieper"; "el fetichismo erótico de Christensen"; "el intelectualismo de Torre Nilsson"; "el eficientismo de Ayala"... Además, una vez que se haya establecido el sentido de "cine político de hoy" y el de "la realidad de hoy", agrego que *hacer* el correlato entre el uno y la otra es justo un *acto político*.
3) Sí. Es posible. Aunque, por lo regular, el apoyarse en "cosas pequeñas", si bien ya penosamente imprescindibles (verbigracia: la tenencia de fax, la construcción de autopistas, los horarios y tarifas de aviones, las novedades, la terapia grupal con música, la psicología cognitiva, la cocainomanía o los libros de Adolfo Bioy Casares), solo puede convenirles a cosas destinadas a ser también pequeñas. Por consiguiente, es asimismo posible que el cine de hoy no renuncie a la ética como tal, sino tampoco a una *ethica ordine geometrico demonstrata*, de un gigante del pensamiento como Baruch de Spinoza. Claro que un cine según esta ética exigiría la sabiduría de Spinoza. Pero incluso así no pienso ni quiero irrealizable a este cine.
4) Paradigmas de cine político son, por un lado, *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia*, y por el otro, *Octubre*. Solo que, aparte de la coincidencia en una estética operística y epopéyica, hay que diferenciar estrictamente entre los personajes y sus respectivas metas. Por esto, opto, en fin, por *Octubre*. En efecto, no puedo retener la estrafalaria y repulsiva pequeñez de Hitler frente a la formidable humanidad de Lenin.

Horacio González

1) No existe cine político que a la manera del clásico fundador de *El acorazado Potemkin* haga brotar del acto cinematográfico un pensamiento político. Existe el cine político que, a la manera de Ken Loach, aún se pregunta por la desaparición de la "palabra ideológica", postulando una suerte de Arcadia desaparecida donde de una asamblea crispada puede surgir una humanidad renovada. En *La chinoise* Godard había extremado esta investigación.
2) Hay un cine político de "correlato", que reescenifica hechos públicos de gran notoriedad, como el que hace Oliver Stone. Da la impresión de que el cine político que subsista debe superar las limitaciones de tales presupuestos (es decir, debe reescribir o replantear el "correlato" con los recursos específicos del acto cinematográfico). Por ejemplo, *Un muro de silencio* de Lita Stantic o *Buenos Aires viceversa* de Agresti son films donde se percibe una voluntad de correlato con el ambiente histórico, pero a través de una puntuación cinematográfica que simultáneamente implica una reflexión sobre el cine.

3) El cine de Pontecorvo —*Queimada, La batalla de Argelia*— pertenece a la tradición del "realismo dialéctico". Se puede contraponer al Resnais de *Hiroshima, mon amour* donde la historia tiene un peso tal que deja desolados a los amantes. Ambos casos son las principales alternativas que aún subyacen al proyecto del cine político.
4) *Los hijos de Fierro* de Solanas, pues toma la totalidad de un drama nacional y fusiona en tono de leyenda recursos del documental de tesis con un mito político de reparación.

Eduardo Pavlovsky

Doy dos ejemplos de cine político, dos paradigmas: *La batalla de Argelia* y *La hora de los hornos*. Creo que el cine político tiene una forma hegemónica de narrativa que en este momento está en crisis, como está en crisis todo el sistema representativo. Estamos en un momento de pérdida de certezas absolutas. La crisis que vivimos nos atraviesa como personas. Lo mismo pasa con la cultura. Sabemos poco de lo que nos está pasando. Generalmente, las cosas más importantes de la cultura son las que están fuera de la representación. Por supuesto que hay cineastas como Solanas que siempre han tenido una coherencia ideológica a lo largo de su producción. Otros —de acuerdo a la coyuntura— surgen con películas aparentemente políticas. Creo que la nueva ética-estética no se apoya en grandes narrativas argumentales ni políticas. Doy un ejemplo: he visto en el Instituto Goethe la película de ocho horas sobre la micropolítica de la familia alemana que gestó al nazismo. En esas ocho horas se veía cómo Hitler "circulaba" entre las familias de clase media. Es que el cine tampoco filmó la vida de Stalin sino la micropolítica que lo gestó como posibilidad "entre" la ciudadanía. Eso haría si fuera cineasta, pero no lo soy. Las complicidades civiles con los dictadores fueron tan importantes como su proceso histórico. No hay dictadura sin complicidad civil, como eran los lazos que tenía la clase social que permitió los crímenes atroces en nuestro país. Para mí esa es la estética cinematográfica de hoy, la nueva ética-estética que invente e investigue sobre los puntos represivos de la familia. Los Stalin, los Hitler, los Pinochet en la educación.

José A. Martínez Suárez

1) Para contestar con responsabilidad si "existe hoy el cine político", me está faltando conocer lo realizado no solo por los países socialistas, sino también los films producidos en Africa, Asia y, por qué no, las películas independientes que sobre ese género se realizan en Europa y las Américas. El hecho de que no lleguen hasta nosotros no significa que no existan.
2) En líneas generales casi siempre rondó una historia de amor, paralela o sugerida, alrededor de los guiones de los films políticos *argumentales no testimoniales*. No veo por qué no va a continuar siendo un segmento lateral narrativo a utilizar.
3) No sé.
4) Dejando de lado —por obvia— *El acorazado Potemkim*, sin ninguna duda: *Roma, ciudad abierta* de Rossellini, *Tierra y libertad* de Loach o *La batalla de Argelia* de Pontecorvo.

David Blaustein

1) Volver a afirmar que todo cine es político es una verdad de perogrullo. Sí tiene sentido reafirmar la vigencia del cine político como fenómeno de producción, respuesta de público y valoración de la crítica.
En el caso del documental, creo que su vigencia (aparte de la tradición argentina que emparenta al documental con el cine político) también se debe a la dificultad que la ficción ha tenido para tratar algunos temas. Sobre estos nichos avanzamos y no es malo que así sea. Por suerte, no es un fenómeno solo nuestro. En España también se ha instalado y el mejor ejemplo es *Asaltar los cielos* (el documental sobre Ramón Mercader, el asesino de Trotsky, que veremos en Mar del Plata) que estuvo cinco meses en cartel.
2) Creo que hay un problema político y otro de mercado. Está claro que no estamos ante una época de gestas colectivas. Por lo tanto, no es raro que debamos "entrar" por el lado de historias individuales para plantear temas más ideológicos. Por otro lado, el mercado manda y nos aprieta con los ejemplos únicos. Por suerte, *Tierra y libertad* es la excepción que confirma la regla. *Underground* y *Antes de la lluvia* me parecen una tendencia interesante que entra a "lo político" de las tragedias nacionales. En términos históricos hace poco tiempo que cayó el Muro de Berlín. Es hora de que nos enteremos de que cayó para los dos lados.
3) *La hora de los hornos* y *La batalla de Argelia*. Por suerte, resisten el paso del tiempo y hasta el carbono catorce (creo).
4) Las huellas de la dictadura son pisadas frescas, aun hasta el día de hoy. Es demasiado fuerte para no insistir en su retrato y aún nos debemos cien películas sobre ello. Hablar de la dictadura es hablar del presente. Creo que *Buenos Aires viceversa* y los próximos films de Musa y Fernando Díaz, tanto como *Picado fino*, cuestionan la realidad desde un lugar menos ideológico pero muy expresivo de lo que sienten hoy los jóvenes.

Salvador Sammaritano

1) Antes de opinar si existe el cine político o no, hay que confirmar (o rechazar) la tesis que afirma que todo cine es político. Una comedia tipo Doris Day que muestra que en los Estados Unidos todo el mundo tiene casas con jardín, heladeras, autos y nenes rubios, es un film político. Es la propaganda de un sistema político, el capitalismo. Sin embargo, nadie lo analiza de esa manera. Por el contrario, un film soviético que mostraba que todo el mundo estaba chocho con el comunismo era clasificado automáticamente como político. Toda obra de arte refleja una realidad, aunque su autor no lo sepa, y la realidad es el espejo de lo político. Una sinfonía de Beethoven refleja un mundo distinto al de una sinfonía de Shostakovich, sin palabras y sin imágenes.
2) Por supuesto. El film prototipo de la época de la dictadura militar podría ser *Jacinta Pichimahuida se enamora* de la misma manera que *Buenos Aires viceversa* o *Caballos salvajes*, sin ser films específicamente rotulados como políticos, son representativos de los años que nos tocan vivir.
3) Puede ser. Porque la nefasta influencia de eso que se ha dado en llamar posmodernismo ha sido tan grande en el público (muchas veces a través de cierta crítica) que hoy las películas con temas implícitamente sociales, políticos o testimoniales no suelen tener éxito. Yo soy, por edad, un sesentista y recuerdo haber leído no me acuerdo en qué revista de cine que "los del sesenta eran tipos a los que les gustaban las películas intelectuales y de contenido". *A contrario sensu*, como diría un abogado, las películas de hoy tendrían que ser incultas y vacías. De ahí a la frase de Goebbels que dijo "cuando oigo hablar de cultura saco una pistola", hay muy poco trecho...
4) No hay un solo paradigma de cine implícitamente político.

Es distinto un film en video o en 16 mm exhibido clandestinamente, un bello documental del comunista Joris Ivens, *El acorazado Potemkin* o *Policía criminal* (*Deep Cover*) de Bill Duke. Hoy está todo muy mezclado. La Biblia se acostumbró a vivir junto al calefón...

Octavio Getino

1) Resulta difícil generalizar sobre la existencia de un cine político en abstracto, si se lo desconecta de circunstancias históricas claramente definidas. Ellas no son las mismas en un país que en otro, ni tampoco en los diversos territorios o grupos socioculturales que conforman la vida de un país.
En términos generales, el cine político existe hoy como ha existido siempre allí donde un determinado grupo social o una comunidad recurren a la producción y utilización de contenidos simbólicos audiovisuales de carácter político, para informar o proponer, implícita o explícitamente la necesidad de cambios, junto con la forma de llevarlos a cabo.
Al artista le cabe expresar lo que percibe o intuye de una realidad, inclusive antes de que ella se manifieste ante los ojos de los demás. De igual modo, es misión del ideólogo reflexionar y conceptualizar sobre ella, como es la del científico analizarla en términos racionales y comprobables.
Al político, en cambio, o a quien se proponga realizar cine político, le corresponde amalgamar todas esas aptitudes, pero arriesgando según su propia personalidad y sensibilidad las propuestas y las acciones necesarias que sirvan para hacer posible lo deseable.
Si lo consigue o no es otro cantar. Pero igual puede sucederle al artista o al ideólogo en sus campos específicos.
Remitiéndonos a la situación actual de nuestro país, las limitaciones de quienes están al frente de las distintas políticas nacionales saltan rápidamente a la vista. En consecuencia, ellas se proyectan también sobre el cine. Cabe rescatar, sin embargo, diversas experiencias que ratifican la existencia de un cine político, realizado en soporte fílmico o magnético, destinado a las pantallas grandes o a las chicas, cuyo mérito es aun mayor si se lo compara con la situación de desmovilización y disgregación social y política que caracteriza todavía a la mayor parte de nuestra sociedad.
Ahí están, para demostrarlo, documentales en fílmico o en video de jóvenes o no tan jóvenes realizadores, como Andrés Di Tella, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, David Blaustein y otros, vinculados a menudo con proyectos de diversas organizaciones sociales. También lo prueban en los últimos años algunos momentos memorables (imágenes, escenas diálogos, etc.) de varios largometrajes de ficción, como pueden ser los realizados por Solanas, Aristarain o Agresti.
2) En la medida en que el cine político solo existe allí donde una comunidad o parte significativa de la misma recurre a él para su proyecto político, el carácter épico o intimista del mismo depende de la situación de aquella.
Son ejemplos de esto Alemania y España durante el nazismo y el franquismo, Estados Unidos en el marco de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra fría, y también algunos países africanos (Argelia, Mozambique), asiáticos (China, Vietnam) y latinoamericanos (Cuba, Bolivia, Nicaragua, El Salvador) en los años de auge revolucionario.
También esa épica acompañó experiencias realizadas con algunas películas argentinas cuando existía un proyecto nacional en los años 40 o se luchaba masivamente por la actualización de aquel, junto con la recuperación de la democracia, a finales de los 60 e inicios de los 70. *Los hijos de Fierro*, de Solanas, tal vez fue una de sus últimas expresiones. Luego sobrevino lo que todos conocemos, con su demoledor impacto cultural en la autoestima y en el sentido elemental de la dignidad de la sociedad argentina.
El imaginario colectivo no se alimenta ya, al menos por el momento, de una épica instalada en la práctica social, sino de una realidad casi patética, confirmada por los discursos y las acciones de quienes manejan la política, la economía y las finanzas del país y resignadamente convalidada por buena parte del país.
En esta situación, la única épica que parece sobrevivir es la de carácter individualista, dedicada como en el Luppi de Aristarain a cortarse la lengua, incendiar los recursos de una cooperativa o provocar la muerte de otros, como autodefensa o manera de preservar ciertos principios personales frente al desbarajuste colectivo.
3) En materia de proyectos cinematográficos, existe más de una razón para evitar el tratamiento de la realidad inmediata. Por un lado, existe entre nosotros una buena dosis de confusión ideológica y política sobre el momento que estamos atravesando. Marechal hablaba de realidades laberínticas, construidas no para salir de ellas. Cuesta entonces salir de esta realidad "globalitaria", impuesta por el autoritarismo de la globalización, para el cual la política no es otra cosa que la continuidad de la guerra con otros medios. Laberinto en el cual casi todas las expresiones argentinas —incluidas las intelectuales— parecen entrampadas. También las nuestras, las del cine, cuyos exponentes mayoritarios nunca se han destacado por el rigor analítico —o estético— para tratar la realidad de su tiempo.
Por otra parte, contribuye también la situación de dependencia casi absoluta de la casi totalidad de nuestros productores y directores-productores de las decisiones —e incluso de los estados de ánimo— de los funcionarios a cargo de los créditos, los premios y los subsidios.
¿Podría realizarse hoy en nuestro país un film dedicado a indagar seria y rigurosamente algún aspecto crucial de la realidad inmediata, si él ha de depender de la ayuda del gobierno? Existe más de una duda al respecto.
4) En tren de optar por un paradigma de cine político, me remito al que sostuvo el cine cubano en los mejores momentos de la revolución de ese país. Aquel que ejercitó una labor política integral de información, educación y promoción cultural y artística, en la que convergieron el Noticiario del ICAIC, los documentales sobre América Latina y el Tercer Mundo, el cine de animación, los cortometrajes, la narrativa épica e intimista de sus largometrajes, presente en la obra de Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Alvarez y numerosos jóvenes realizadores. Diversidad de géneros y enfoques, operando sobre un objetivo político-cultural común, como era el de fortalecer el sentido de dignidad nacional del pueblo cubano. Un hecho mucho más sólido y trascendente para la vida de un país —y para la vida de cada individuo que forma parte del mismo— que cualquier dato estadístico sobre el crecimiento del PBI o la estabilidad monetaria, si él prescinde de la situación social de la comunidad.
No puedo omitir, sin embargo, el paradigma que diseñamos y prácticamos en nuestro país quienes integramos el grupo Cine Liberación a fines de los 60 e inicios de los 70. Entiendo que la voluntad de informar, debatir, sensibilizar y promover cambios en la realidad nacional fue congruente con la de elaborar una narrativa distinta (también de cambio) y formas de producción y de difusión acordes con ese proyecto. Fue una experiencia particular de comunicación política audiovisual, para un momento también particular de la historia argentina. Sobre todo esto se ha hablado y escrito mucho. Bastaría remitirse a la filmografía y a la bibliografía correspondiente. ■

Producción: Alejandro Lingenti

La canción de Carla
y Hasta la victoria, siempre

Indignación y política

por Gustavo Noriega

Este artículo tiene una pequeña idea y una exhortación. La idea es que en los últimos tiempos la indignación moral ha reemplazado a la política y que eso no es bueno. La exhortación, obviamente, apunta a que este estado de las cosas se revierta. Ambas cosas, idea y exhortación, tienen su corolario en el cine político.

La indignación moral es un impulso de rechazo ante el estado de las cosas. Puede ser el origen de una acción política coherente y racional. De hecho debería ser una condición necesaria para esa política. Pero para ello se debe aceptar rápidamente que la política, mucho menos heroica, incluye conversaciones, diálogos, confrontación de ideas y compromisos. La indignación moral es intransigente, generalizadora, de juicio sumario. Separa al mundo en dos campos y coloca a quien la invoca del lado de los buenos. Cuando la reflexión política no usa como base sino que se ve reemplazada por el exasperado reclamo moral, se corren serios riesgos. Como la indignación moral es de complicidad urgente (sugiere que el que no adhiere inmediatamente es porque tiene algo que ocultar) se presta al opuesto de su noble origen: al chantaje, a la manipulación y al engaño. No quiero decir que se da siempre la paradoja de que quienes se refugian en el reclamo moral son deshonestos. Menos cierta aun es la inversa: la cantidad de políticos evidentemente corruptos es evidencia de esto. Pero quiero llamar la atención de que, por su cerrada autoinvocación de legitimidad, estamos mucho más indefensos ante ella que ante el debate político.

Abandonar la política en manos de la indignación moral no es consecuencia necesariamente de una intención innoble. El director inglés Ken Loach se ha ganado un buen nombre al retratar de una forma casi documental al averiado proletariado británico luego de la experiencia del thatcherismo. *Riff Raff*, *Como caídos del cielo* y *Ladybird, Ladybird* (desconocida en nuestro país) son las mejores expresiones de un cine político que no renuncia a mirar a la clase obrera poniéndose de su lado, sin esconder sus contradicciones ni endulzar la mirada. Es cine político del mejor y, más que político, es un cine clasista, en el que las lealtades y la solidaridad espontánea que surgen en medio del desaliento están determinadas por la pertenencia de los personajes a una determinada clase más que por ninguna otra cosa. Son películas que inconfundiblemente indican que el director conoce el mundo que está describiendo y que ese conocimiento le permite meterse en sus complejidades políticas. En cambio, sus últimas películas (*Tierra y libertad* y *La canción de Carla*) tienen la particularidad de tomar a ese proletariado inglés y llevarlo a otros conflictos. Es imposible dejar de pensar que en estas, particularmente en la recién estrenada *La canción de Carla*, Loach paga tributo al hecho de abandonar el terreno que mejor conoce. Esa comprensible ignorancia lo lleva a utilizar elementos cinematográficos habitualmente alejados de sus películas como la romantización, la estructura hollywoodense, los clichés y los discursos. En *La canción de Carla*, como marco de una historia de amor imposible, vemos a los contras atacar ferozmente una aldea y escuchamos un relato pormenorizado de sus peores atrocidades. Los sandinistas, en cambio, siempre con armas en la mano pero nunca matando a nadie, son gente del pueblo que discute amablemente con el extranjero sobre el cine de Hollywood, o dirigentes esclarecidos que alfabetizan campesinos o cantan canciones revolucionarias. Es probable que esta división arquetípica tenga bastante correspondencia con la realidad de Nicaragua durante la revolución sandinista. Sin embargo, y sin dejar de adherir moralmente a la mirada ingenua y entusiasta del chofer escocés virgen de política que se interna en ese territorio, uno no puede sino extrañar la visión de aquellas películas secamente inglesas que no apelaban a nuestra complicidad sino a nuestra inteligencia. No asoma ninguna particularidad nicaragüense: una revolución tan democrática y paradójica que dio elecciones y perdió el poder a causa de ello. No es una acusación: *La canción de Carla* no pretende ahondar en esas peculiaridades, pero todo lo político que rodea la historia pierde su carácter polémico y se limita a la indignación moral. La mirada de Loach sobre Nicaragua quizá no pueda ser otra cosa que esa: la fascinada y extranjera del antropólogo que se enamora de sus objetos de estudio. En eso reside su honestidad. Pero no alcanza a convertirla en una mirada interesante y uno desea que Loach retorne a Inglaterra con sus proletarios de siempre.

El ejemplo de *Hasta la victoria, siempre*, la película sobre la vida del Che Guevara, ilustra también el descenso del cine político al cine de la indignación moral, solo que en este caso la presunción de inocencia no es tan fuerte como en el caso de Ken Loach. El dúo Desanzo (director) y Feinmann (guionista) había conquistado un llamativo logro con *Eva Perón*. Si un defecto uno podía endilgarle a esa película era que la presencia política en ella era muy fuerte, más que la cinematográfica: cada escena (por ejemplo, Eva charlando con Cooke prefigurando el ala izquierda del peronismo, o Eva en su lecho de enferma con Jamandreu representando al peronismo como refugio de

los marginales) parecía cumplir el papel de poner mecánicamente en escena las ideas que Feinmann tiene sobre el peronismo y sus contradicciones internas. Más allá del peso que esto tuviera sobre la película o de las dificultades que generara en la narración, *Eva Perón* era una película política con (o contra) la cual uno podía discutir con mayor o menor profundidad. Feinmann comenzó a trabajar con Desanzo para hacer el guión sobre el Che y, por razones que nunca se aclararon públicamente, quedó rápidamente fuera del proyecto. Pero lo que llama la atención en *Hasta la victoria, siempre*, y uno no puede dejar de pensar que es resultado del cambio de guionista, es, justamente, la desaparición absoluta de la política en aras de una santificación ramplona, convirtiéndose en algo así como *El santo del machete*. El Che Guevara de Desanzo no discute sobre política sino que habla en máximas hasta con los moribundos, exponiéndolos a que se mueran de aburrimiento antes que por desangrarse. Sin embargo, más allá de las innumerables torpezas que tiene la película, uno puede terminar aceptando que esa es la película que le corresponde al Che, tal como ha sido absorbido hoy en el imaginario colectivo y quizá relacionado con la forma en que el Che mismo decidió hacer política: una exaltación irreflexiva, un actuar que invoca constantemente un ejemplo ético casi fundamentalista, antes que una conducta racional y responsable. Ese vacío político que representa el Che (basta leer sus escritos políticos o revisar su desastrosa actuación como ministro de Industria o la elección de desplegar la guerrilla en Bolivia para ver que lo suyo pasaba por otro lado) está en la base de su absorción por la sociedad toda: desde su imagen en las remeras hasta la estampilla de Menem pasando por las banderas de las hinchadas de fútbol más asociales. La película de Desanzo responde a esa vocación por el bronce y a esa apoliticidad: el proyecto de Feinmann, de haber tenido la mitad de la complejidad de *Eva Perón*, no solo resulta inviable hoy en la Argentina sino que se hubiera encontrado en figurillas para eludir el personaje unidimensional que eligió ser el Che.

A años luz de distancia en cuanto a ética y estética, *La canción de Carla* y *Hasta la victoria, siempre* comparten algunas características derivadas de sus elecciones ante la historia. Ambas describen experiencias revolucionarias fracasadas del pasado, ambas idealizan los costos morales a pagar por sus proyectos de cambio: los revolucionarios son objeto de martirio pero jamás se ven obligados ante el público a hacer uso de la violencia. Nunca tienen el compromiso de preguntarse frente al espectador por la legitimidad de sus métodos. Semejante pregunta involucraría una discusión política y eso es a lo que estas películas le huyen como al veneno. Uno puede comprenderlo medianamente en el film de Ken Loach: en definitiva, la situación revolucionaria es el telón de fondo de una historia de amor. Pero esta negación de la política es el fundamento mismo de la Chemanía, pasión de rockeros y neofilatelistas corruptos.

Esta apelación continua de la moral para negar a la política viene acompañada casi siempre de la invocación de una entelequia llamada "utopía". De *Cazadores de utopías* decía Carlos Altamirano en la revista *Punto de Vista*: "En la película de Blaustein-Jauretche se habla, desde su título, de 'utopía'. La palabra no está allí para indicar, de acuerdo a su sentido corriente, la ilusión, la quimera política. No tiene una función crítica, sino eufemística. Siguiendo lo que se ha vuelto casi un hábito en los últimos quince años, ese término sin densidad histórica, que no ha interpelado nunca a nadie y que jamás activó el miedo ni la esperanza, reemplaza la palabra y la idea de la revolución". La vacía utilización del término "utopía" reemplazando a "revolución" cumple el mismo propósito que la indignación moral cuando reemplaza la política. El cine de estos días que más se acerca a lo político lo hace desde su negación, desde una complicidad amplia que no quiere dejar a nadie afuera. ■

El lado oscuro de la justicia

Night Falls on Manhattan

EE.UU., 1996, 115'
Dirección: Sidney Lumet
Producción: Thom Mount y Josh Kramer
Guión: S. Lumet sobre la novela de Robert Daley
Fotografía: David Watkin
Música: Mark Isham
Montaje: Sam O'Steen
Diseño de producción: Philip Rosenberg
Intérpretes: Andy Garcia, Lena Olin, Richard Dreyfuss, Ian Holm, James Gandolfini, Colm Feore, Ron Leibman, Shiek Mahmud-Bey, Dominic Chianese.

Forum

por Gustavo J. Castagna

¿Envejeció el cine de Lumet? ¿Todavía resisten sus alegatos sobre la justicia y sus planteos sobre la corrupción del Estado, los jueces, la policía, los fiscales y los abogados? ¿Hoy tiene algún sentido su cine de tesis y su dedo acusador sobre las miserias de la sociedad? Sí y no; depende del lugar desde donde se sigan mirando sus películas.

Como alguna vez dijo Godard acerca de cierto sector de la producción norteamericana de los 60 y comienzos de los 70, *El lado oscuro de la justicia* marca el retorno de "las películas dirigidas por los abogados del cine". Las historias del cine de denuncia de Hollywood —obviando los antecedentes del período clásico— toman a *Doce hombres en pugna* (1957) —primer film de Lumet— como el inicio de un cine de fuerte contenido político, crítico de las instituciones, repleto de conflictos éticos y destinado a mentes bienpensantes (escribo esto sin ironía). Lumet, Norman Jewison, Sidney Pollack en algunos de sus films, Robert Altman y otros "abogados" de la época desarrollaron sus historias en pasillos judiciales, tuvieron gran suceso en su momento, recibieron premios y elogios e incluso se los definió como directores de izquierda (una caracterización algo apresurada). Desde la ficción, uno de los pocos que se oponía a este cine que "destapaba la cloaca de la corrupción" (cita de una crítica de la época) era Harry Callahan con su Magnum 44 y sus singulares métodos.

Pasaron cuarenta años y más de cuarenta películas de Lumet (buenas, regulares, malas y pésimas), y el viejo Sidney filma una historia parecida en sus propósitos a las que ya contó en *Poder que mata, Sérpico, Príncipe de la ciudad, Será justicia, Daniel, el último testigo*, e incluso la misma *Doce hombres en pugna*. *El lado oscuro de la justicia* es un Lumet auténtico: la lucha entre la ética y la corrupción, personajes nobles metidos en problemas legales, un solitario abogado de moral impecable que deberá resolver un caso en el que está involucrado su padre, un pesimista abogado de izquierda a quien no le interesa nada, un fiscal que vocifera sus deslealtades entre cuatro paredes; en fin, el cóctel Lumet es previsible, setentista, controlado con el piloto automático. Sin embargo, la película presenta algunas variantes que la hacen más atractiva que aquellos films de juzgados.

• *El lado oscuro de la justicia* está bien filmada. Lumet se atreve a contar una historia profunda con dinamismo y agilidad, donde los conflictos públicos y privados de los personajes tienen el mismo interés. Lumet realiza —otra vez— una película sobre la justicia pero ahora con personajes de carne y hueso, a diferencia de lo que sucedía en algunos de sus films anteriores, donde lo más importante eran los trajes y discursos de los abogados y la escena del juicio.

• El juicio de *El lado oscuro de la justicia* se presenta al comienzo de la película, una decisión del guión que obliga a pensar qué vendrá después. A partir de ese momento, Lumet cuenta un thriller de abogados con una concisión en los diálogos y en las situaciones que no mostraba desde hacía bastante tiempo y que tampoco tenían aquellos clásicos del cine de pasillos.

• Los personajes secundarios tienen la histeria y la sobriedad de las grandes actuaciones de Dreyfuss, Leibman, Holm y Gandolfini, rostros ideales para interpretar cuatro máscaras al margen de la ley. Claro que deben soportar la actuación de Andy García, una cara ideal y una figura bárbara para recrear la vida de Nicola Di Bari.

• La forzada historia de amor entre García y Lena Olin y el discursivo final, donde se aclara la estructura cíclica del film, no son suficientes para olvidar otros aciertos formales del film, por ejemplo, la fotografía penumbrosa que remite al policial negro.

• El ético personaje encarnado por Andy García cumple perfectamente su primera misión: llevar a la cárcel a un narcotraficante que hirió a su padre policía. De ahí en más, pese a que el caso parece resuelto, se entrecruzarán las relaciones filiales y la profesión del fiscal, que empezará a dudar sobre la moral de quienes lo rodean. Probablemente exagero, pero igual lo escribo: *El lado oscuro de la justicia* es el primer *film noir* con un abogado como protagonista principal.

Sin embargo, los propósitos temáticos de Lumet hoy no provocan ninguna sorpresa. Los diarios, los noticieros, los programas de televisión, los jueces, abogados y policías corruptos, la actualidad, en fin, causan más temores que una ficción, hoy en día, bastante ingenua. Años atrás, la imagen de Peter Finch muriéndose frente a las cámaras de televisión en *Network* aludía al "poder de los medios". Como Treat Williams en *Príncipe de la ciudad*, donde personificaba a un policía de la sección narcóticos que intentaba desentrañar la corrupción de sus amigos y colegas. Los tiempos han cambiado y la realidad superó las ficciones de Lumet pues es mucho más siniestra. Si hasta en aquel entonces, se podía interpretar al fascista "honesto" Frank Sérpico, hoy resucitado por los medios, como el ejemplo más fiel del manual del buen policía. ■

Entre dos fuegos

Last Man Standing

EE.UU., 1996, 101'
Dirección: Walter Hill
Producción: W. Hill y Sara Risher
Guión: W. Hill sobre el guión de *Yojimbo* de Akira Kurosawa y Riuzo Kikushima
Fotografía: Lloyd Ahern
Música: Ry Cooder
Montaje: Freeman Davis
Intérpretes: Bruce Willis, Bruce Dern, William Sanderson, Christopher Walken, David Patrick Kelly, Karina Lombard, Alexandra Powers.

Puro artificio

por Gustavo J. Castagna

Años atrás las películas de Walter Hill se esperaban con gran expectativa. Se estaba ante un director que empleaba los códigos genéricos más reconocibles sin necesidad de respetar la iconografía clásica. Es así como, entre sus mejores films, *Driver* y *Calles de fuego* podían disfrutarse como nuevas lecturas sobre el western, *Los guerreros* como mucho más que un film sobre patotas enfrentadas y *Cabalgata infernal* como un homenaje a Sam Peckinpah (más allá del uso sistemático del ralentí), hasta ese entonces el referente más importante del realizador. Pasada su mejor época, el director y productor Hill filmó buenas y malas películas, se puso cada vez más serio y presuntuoso en *Gerónimo*, más complejo y pretencioso en *Salvaje Bill* y más clipero y académico en *Oro y cenizas*, su mejor título de los últimos años.

Las expectativas respecto de *Entre dos fuegos* también eran las mejores. Acaso se debía a las diversas fuentes de las que proviene la historia, a la presencia de un actor carismático como Bruce Willis y, pese a su despareja filmografía, a un realizador que siempre mostró cierto oficio en la narración. Sin embargo, el explosivo cóctel previo de *Entre dos fuegos* produjo resultados lamentables. Es decir:

Yojimbo de Akira Kurosawa + *El bueno, el malo y el feo* de Sergio Leone + *Cosecha roja* de Dashiell Hammett + un film de gángsters = un producto típicamente *fashion*.

• *Yojimbo*, una de las obras menos valoradas de Kurosawa, transmitía una gran dosis de simpatía (especialmente el personaje interpretado por Toshiro Mifune) y tomaba los elementos más característicos del western para concretar un film placentero sobre samurais. *Entre dos fuegos*, en cambio, no puede crear ningún personaje atractivo debido al distanciamiento de la puesta en escena y porque Hill parece esforzarse por quitarles cualquier posible interés a las múltiples historias que se suceden alrededor de John Smith (Bruce Willis).

• *El bueno, el malo y el feo*, como cualquier spaghetti-western de Leone, tenía una gran desprolijidad formal (uso del zoom, ralentis, problemas de continuidad) que se compensaba por las fuertes características de los personajes. Todo lo contrario sucede en *Entre dos fuegos*, donde la prolijidad formal que propone Hill solo se limita al brillo de los autos, a los manierismos de la puesta de cámara y hasta a un desierto muy, demasiado diría, rabiosamente amarillo. El fotográfo por encima del director, en fin.

• *Cosecha roja* es una novela clave de la literatura de cualquier género por el estilo cortante de los diálogos, el pesimismo del agente de la Continental y el empleo de la primera persona como voz principal. Mientras esperamos que Bertolucci adapte el texto de una buena vez, *De paseo a la muerte* de los hermanos Coen sigue siendo la película que más se acerca al mundo caótico y desesperanzado de *Cosecha roja*. A diferencia de esa película, *Entre dos fuegos* contiene una deficiente utilización de la voz en off, que solo subraya lo que muestran las imágenes. Además del torpe uso de ese recurso narrativo, Hill confunde la sequedad de los diálogos de Hammett con la vacuidad de los personajes de su película. Al respecto, no es lo mismo emplear arquetipos (como lo hizo en *Calles de fuego*) que valerse de una serie de personajes cuyas acciones no provocan el menor interés dentro de una historia que, además, está mal contada. Poisonville, el pueblo en que transcurre *Cosecha roja*, aún permanece inédito en el cine.

• Un film de gángsters, cualquiera de los últimos veinte años, revela la creencia, los temas y el estilo de un realizador. Al tomar solo la forma exterior de ese tipo de películas, *Entre dos fuegos* carece de identidad, de señales propias, de personajes con claras motivaciones. Solo es una película de tiros con dos bandas de gángsters enfrentadas por el contrabando de alcohol, con un sheriff fuera de la ley, un barman compinche de Smith y algunas mujeres mostradas como elementos decorativos. Pero las pandillas rivales también podrían ser barras bravas, indios cherokees y sioux o patoteros de barrio, porque la película no tiene ninguna identificación —ni siquiera la más rutinaria— dentro de la fauna gangsteril.

• En síntesis, al no poder superar sus carencias narrativas y al valerse solamente de los elementos decorativos (vestuario, fotografía, los planificados punteos de la guitarra de Ry Cooder), de un montaje crispado y de tomas oblicuas gratuitas dignas de un principiante, *Entre dos fuegos* es un gran artificio sin vida que puede empezar y terminar en cualquier momento porque pasa poco y nada. Un producto instantáneo, fragmentado como un microprograma de modas o sobre algo que nació muerto pero muy actual, muy *fashion*. Ay, Hill. ■

Conspiración

Shadow Conspiracy

EE.UU., 1997. Dirección: George P. Cosmatos. **Producción:** Terry Collis. **Guión:** Adi Hasak y Ric Gibbs. **Fotografía:** Buzz Feitshans IV. **Música:** Bruce Broughton. **Montaje:** Robert A. Ferretti. **Diseño de producción:** Joe Alves. **Intérpretes:** Charlie Sheen, Donald Sutherland, Linda Hamilton, Stephen Lang, Ben Gazzara, Nicholas Turturro, Sam Waterston.

La primera impresión que uno tiene de esta película es que atrasa veinte años. Pero la cosa es peor, porque no se trata del estilo pesimista de *Asesinos S. A.* ni del optimista de *Todos los hombres del presidente*, sino que es como las películas mediocres y conservadoras de hace veinte años. Está mal filmada, no solo de manera arcaica. Al ignorar los últimos 25 años de la historia del cine, el tono del film produce cierto desconcierto que por momentos da risa. Además, la elección de Charlie Sheen como protagonista hace pensar en las parodias que el actor hizo con Jim Abrahams. Incluso llegué a creer que se trataba de *Locos del aire 3*.
Un senador corrupto es el héroe, su mentor (Donald Sutherland) es uno de los conspiradores y se sospecha de él desde los títulos del comienzo. Lo mismo pasa con Ben Gazzara, el malvado vicepresidente. El colmo de la tontería es Sam Waterston, que hace de presidente buenudo como si estuviera en una telecomedia de la tarde. Pero tengo un corazón tierno y debo admitir que hay alguien que no está mal en la película: Linda Hamilton, la periodista valiente e independiente, aunque su personaje es casi tan malvado como el resto.
Si todos estamos de acuerdo en que *Conspiración* es un film malo, ¿cuál es el problema? El problema es que se estrene en lugar de decenas de películas y que en el futuro algún imbécil con mucho tiempo libre se levante con ganas de crear alguna clase de culto estúpido y empiece a decir que *Conspiración* es tan mala que en realidad es buena. Va a encontrar argumentos totalmente absurdos pero de todos modos convencerá a muchas personas. Finalmente se formará un club de fans de *Conspiración* que se reunirán todos los años en una gran convención y tendrán un programa de TV donde todos se reirán de los errores de un cine mal hecho, sin tratar de averiguar jamás cómo es un cine bien hecho. Y así, poco a poco, los cineastas más comprometidos con lo que hacen irán perdiendo espacio pues las salas solo serán ocupadas por esta clase de engendros y las únicas funciones que darán los cines serán los sábados en la trasnoche. ■

Santiago García

Un día para recordar

Two Bits

EE.UU., 1995. Dirección: James Foley. **Producción:** Arthur Cohn. **Guión:** Joseph Stefano. **Fotografía:** Juan Ruiz-Anchia. **Música:** Carter Burwell. **Montaje:** Howard E. Smith. **Diseño de producción:** Jane Musky. **Intérpretes:** Al Pacino, Mary Elizabeth Mastrantonio, Jerry Barrone, Alec Baldwin, Patrick Borriello, Andy Romano, Donna Mitchell.

A los diez minutos de proyección, mi cuerpo y mis neuronas se habían entregado sin ofrecer resistencia a la dulce y pegajosa nostalgia de *Un día para recordar*. Entre bostezo y bostezo, me venía a la mente el título *Matar al abuelito*, interrumpiendo mi modorra de cajita de música. Como si estuviera viendo dos películas al mismo tiempo, la pequeña historia de Gennaro, quien necesita 25 centavos para entrar al Cinema Paradiso de Filadelfia en un caluroso día de la depresión de los 30, se transformó en la historia de un asesinato. En mi película Gennaro, de doce años, no puede esperar a que su abuelo se muera para recibir como herencia la moneda mágica y entonces, harto de escuchar sus recuerdos y los lamentos de su madre, planea matarlos. Gennaro tiene razones suficientes para querer deshacerse de ellos: el abuelo se parece a Al Pacino maquillado de anciano, balbuceando con voz de lata oxidada, y la madre, controlada en sus exabruptos, parece una mala actriz cuidándose de los desbordes. A pesar de sus continuas amenazas, el abuelo no se muere nunca. Para poder morir en paz con su conciencia, le pide al nieto que salde por él una vieja deuda sentimental. Envuelto en una situación absurda, el pobre Gennaro termina besando en la boca a una vieja de noventa años y, como si esto fuera poco, llega tarde a la ansiada función de cine. En mi película, Gennaro, enardecido por la furia, corre para matar a su abuelo; pero aquí, en cambio, se refugia en una iglesia que parece un cine vacío. Cuando finalmente llega a su casa, es demasiado tarde para cometer el crimen expiatorio. Su abuelo agoniza realmente y la casa llena de personas parece un negocio de antigüedades en un día de remate. Gennaro siente la tentación del suicidio pero su generoso abuelo deja rodar la moneda cuando al morir estira sus brazos. En la película real, Gennaro le agradece con sus enormes ojos mirando al cielo y entra al cine como si le hubieran abierto las puertas del paraíso. No sabemos qué película le toca ver pero sí retrocedemos a la secuencia de títulos, acompañada por trozos de films de los 30 que parecen platinados, Gennaro tiene la suerte de ver *King Kong* o a Garbo en *Reina Cristina*. Mi película imaginaria termina, en cambio, cuando Gennaro descubre que ese templo idealizado no siempre se parece al paraíso, sobre todo cuando en él pasan películas como *Un día para recordar*. ■

Sergio Eisen

Un impulsivo y loco amor

Fools Rush In

EE.UU., 1996. Dirección: Andy Tennant. **Producción:** Doug Draizin. **Guión:** Katherine Reback y Joan Taylor. **Fotografía:** Robbie Greenberg. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** Bondelli. **Diseño de producción:** Edward Pisoni. **Intérpretes:** Matthew Perry, Salma Hayek, Jon Tenney, Carlos Gomez, Tomas Milian, Siobhan Fallon, John Bennett Perry, Stanley Desantis.

Tres segundos de ficción: supongamos que esta película recibe una página entera para su crítica. Dos títulos serían posibles. Uno sería "La balada del buen salvaje", el otro "Correrías de Isidorito" (porque no me digan que el protagonista no se parece al personaje de Quinterno). Desarrollemos el primero: Tennant privilegia el punto de vista del protagonista masculino, un joven y moderno ejecutivo neoyorquino cuya principal ambición en la vida es ascender posiciones en una megaempresa que coloca boliches bailables por todo Estados Unidos. Es destinado a abrir un local en Las Vegas, donde conoce a una latina cuya vocación es la fotografía y que se gana la vida haciendo retratos de los turistas. Ella es pura, religiosa hasta el barroquismo y no espera sentimiento alguno del bicho urbano. Pero, como él, es moderna, así que pasa una noche con el acorbatado, queda embarazada y solo vuelve meses después con el único objetivo de que su arcaica familia conozca al padre de la criatura. La familia es una versión latina de los Beverly ricos: cada comida es una fiesta ritual con platos tradicionales, la casa es similar a cualquiera del *downtown* de Washington, solo que decorada con artesanías indígenas. Cuando ella se muda a la casa de él, traslada a toda su gente y su orgía de festines y crucifijos. El consulta sus problemas con un celular. Ella, con su madre, arrodilladas en el púlpito, encendiendo velas a los santos. Sus hermanos y ex novios son brutos cazadores que solo saben odiar al blanco. Su padre persigue al novio con una escopeta por haber violado las costumbres tradicionales en el fugaz casamiento. Y así. Esa fue mi experiencia al verla: este rasgo desagradable opacó los pocos momentos graciosos del film, y sus bellísimos paisajes de Nevada y Arizona.
En *Fools Rush In* el retruécano argumental es una suerte de inversión o aceleración de la comedia romántica: en el transcurso de la película los protagonistas se conocen, se casan, se pelean, se separan, se arrepienten y se vuelven a casar. Admiro profundamente a los creativos norteamericanos. Pueden diseñar un auto con un mínimo de acero. O un restaurante con un mínimo de comida. O un film con un mínimo de argumento. ■

Máximo Eseverri

Asesinato en la Casa Blanca

Murder at 1600

EE.UU., 1997. Dirección: Dwight Little. **Producción:** Arnold Kopelson y Arnon Milchan. **Guión:** Wayne Beach y David Hodgin. **Fotografía:** Steven Bernstein. **Música:** Christopher Young. **Montaje:** Billy Weber y Leslie Jones. **Diseño de producción:** Nelson Coates. **Intérpretes:** Wesley Snipes, Diane Lane, Daniel Benzali, Dennis Miller, Alan Alda, Ronny Cox.

Asusta y aburre la ola chauvinista que inunda la producción de fin de siglo del *mainstream* norteamericano. Este mes las distribuidoras nos brindan un nuevo ejemplo: *Asesinato en la Casa Blanca*. A esta altura, ya sería posible elaborar algún dossier del tipo *películas de presidentes*. Aquí, Ronny Cox (el malo de *Robocop*) realiza su segunda actuación como primer mandatario, la primera había sido en la impresentable *Capitán América*.
Menos la dirección (Dwight Little tiene como máxima referencia *Liberen a Willy 2*) casi todo en la película posibilitaría ciento y pico de minutos divertidos o al menos pasables: la pareja de productores Kopelson-Milchan, que encararon con éxito desde arriesgadas obras de autor (*Pelotón* o *Brazil*) hasta films batidores de taquilla (*Seven* o *Mujer bonita*), actores como Alan Alda o Daniel Benzali (el abogado defensor de la serie *Murder One*), y hasta Snipes repitiendo al héroe negro en la película de blancos, que ya había realizado en *Pasajero 57*, y que fue el único mérito de esa película y de ese actor.
Pero no: pasados los cinco minutos de proyección, *Asesinato* se convierte en una predecible ametralladora de clichés, que anula a su paso toda posibilidad de desarrollar la trama en cualquier dirección interesante. El tema de la película (el aparato de Estado primando sobre los valores humanos y éticos) es insostenible por una estructura narrativa tan débil, que termina reduciéndolo a casi su caricatura. Snipes se mueve cómodo en su personaje chato de detective piola que puede infiltrarse en la Casa Blanca disfrazado de barrendero y silbando bajito. Los otros actores no pueden —y parecen no querer tampoco— ayudar desde sus papeles. Hay una agente francotiradora que descubre su lado humano y un compañero chistoso a lo *Mentiras verdaderas*, que ayudan a que las acciones del protagonista tengan un poco de sentido.
Siempre queda mirar a las chicas lindas en los papeles secundarios, pero la francotiradora mantiene una rectitud rayana en lo castrense, y la otra linda, ¡maldición!, muere a los dos minutos de película. ■

Máximo Eseverri

Volcano

EE.UU, 1997. Dirección: Mick Jackson. **Guión:** Jerome D. Armstrong y Billy Ray. **Fotografía:** Teo van de Sande. **Música:** Alan Silvestri. **Intérpretes:** Tommy Lee Jones, Anne Heche, Gaby Hoffman, Don Cheadle, Keith David.

En la secuencia de títulos de *Volcano* Los Angeles es mostrada como una ciudad frívola donde el hedonismo y el principio del placer reinan por sobre todas las cosas. Pero debajo del sol, las palmeras y los cuerpos perfectos, el infierno cargado de ira volcánica se prepara para estallar. En el marco de esta idea infantil del castigo, que ya existía en otras películas del género como *Infierno en la torre*, casi todas las situaciones de *Volcano* se construyen a partir de un esquema elemental de conflicto donde los personajes envueltos en situaciones límites deben optar entre dos caminos que se presentan opuestos: el del bien personal y el bien de la comunidad. En una interminable sucesión de desgracias presentadas intencionalmente con la forma de un flash de noticias de televisión nos encontramos con:

- el bombero que sacrifica su vida por la de un herido
- el jefe de seguridad que debe dejar a su hija sola y en estado de pánico para salvar a su tribu
- la doctora que opta por salvar vidas aunque esto signifique enfrentarse con su novio rico que se opone
- etc., etc.

Hay también un "intenso conflicto racial" y la redención final se cumple cuando la muchedumbre gris con los rostros cubiertos de cenizas se descubre incapaz de distinguir entre negros y blancos. Sin sus abrumadoras pretensiones sociales *Volcano*, probablemente sería una divertida película de catástrofes como aquellas que veíamos por el único placer de encontrar a nuestras estrellas favoritas envueltas en situaciones terribles y luciendo un catálogo de caras de pánico que las acercaba a nuestra dimensión humana. En cambio, con su filosofía edificante, su dramatismo de manual de guión y su apurada radiografía social, *Volcano* parece la antítesis de *Twister* y sus cazadores de tornados participando con alegría épica de los desbordes y las sensaciones que ofrece la naturaleza. ■

Sergio Eisen

Un ángel a quien amar

Angel Baby

Australia, 1995. Dirección: Michael Rymer. **Producción:** Stamen y Meridian Films. **Guión:** Michael Rymer. **Fotografía:** Ellery Ryan. **Música:** John Clifford White. **Montaje:** Dany Cooper. **Intérpretes:** John Lynch, Jacqueline McKenzie, Colin Friels, Deborra-Lee Furnes, Robyn Nevin, Daniel Daperis.

Esta es la historia de un hombre y una mujer con trastornos mentales que se conocen en el hospital al que concurren para hacer terapia, se enamoran, se van a vivir juntos y tratan de enfrentarse al mundo más allá de las dificultades que tienen. El film muestra a la pareja en todas las actividades cotidianas: sus costumbres, sus conflictos y sus tragedias.
El problema surge cuando la película está terminando y se revela la ideología del realizador con respecto a la locura. Esa pareja de locos —palabra que se usa tanto de manera despectiva como romántica, según el contexto— comienza a sufrir; les ocurren cosas terribles que el director no vacila en mostrar una y otra vez con la mayor crueldad no solo hacia los espectadores sino también hacia sus personajes. Pero si bien toda la violencia y la crudeza de la vida de los protagonistas tienen un exagerado realismo, no ocurre lo mismo con su relación con el mundo. Ellos no son locos de temer, no le hacen daño a nadie, no ponen en peligro la integridad de los demás ni por un instante. Una conducta que se contradice con la violencia de su propia vida. Y ahí es donde empieza la idealización de la locura, pero no en su variante más común sino en una mucho más rebuscada: los protagonistas no son locos lindos sino locos mártires. Se dañan a sí mismos pero a nadie más. Incluso son capaces de darle al mundo un hijo, acción por la cual la mujer muere y automáticamente se redime. En una escena horrible, el hombre le entrega el bebé a su hermano y este llora de alegría como si su cuñada no hubiera muerto desangrada en la sala de partos hace apenas un par de horas.
Al final, y como era previsible, el suicidio resulta ser otra forma de redención y la muerte es un acto de infinita poesía. Filmar la muerte de manera poética puede ser una elección estética discutible. Pero afirmar que la muerte es hermosa porque es el momento en que podemos reencontrarnos con nuestros seres queridos y estar mejor que en la vida no es otra cosa que una mentira. Es la manera en que el director les dice a los que no están locos o no se han muerto que pueden dormir tranquilos, porque todo va a estar bien y no hay de qué preocuparse. ■

Santiago García

El complot

Conspiracy Theory

EE.UU., 1997. Dirección: Richard Donner. **Producción:** Joel Silver y Richard Donner. **Guión:** Brian Helgeland. **Fotografía:** John Schwartzman. **Música:** Carter Burwell. **Montaje:** Frank J. Urioste. **Intérpretes:** Mel Gibson, Julia Roberts, Patrick Stewart, Cylk Cozart, Stephen Kahan, Terry Alexander, Alex McArthur.

La secuencia de títulos de *El complot* nos promete una mezcla de policial negro con *Taxi Driver* en tono de comedia, es visualmente original y crea una expectativa que jamás será satisfecha. Otro clásico de cine mainstream que parte de una gran historia y no llega a nada. El taxista protagonista (Mel Gibson) tiene una infinidad de teorías conspirativas. Solo una joven que trabaja para el gobierno y de la que él misteriosamente está enamorado (Julia Roberts) se interesa por las sospechas de Gibson. Para contar la película y explicar paso a paso sus problemas y virtudes necesitaría diez páginas (quizá no por la complejidad del film sino por mi propia torpeza), de modo que solo diré que una de esas teorías es cierta y que los involucrados en ella no se ponen de buen humor. En la primera media hora muchas cosas hacen ruido en el guión pero todas irán justificando su razón de ser. Al mismo tiempo que esto ocurre, la película se enfrenta con dos problemas: abandona el humor con el que logra algunos de sus mejores momentos y se dedica a dramatizar demasiado las cosas, con lo cual, paradójicamente, se vuelve mucho menos aceptable todo lo que sucede. A esto contribuye la interpretación de Mel Gibson, que luego de unos minutos empieza a actuar como el sargento Riggs de *Arma mortal* pero mal. Sin duda es la peor actuación de su carrera y la causa principal de los defectos de la película. Julia Roberts pone mucho más corazón pero no tiene nada que hacer. Es extraño que Richard Donner, un director que dio pruebas de su oficio desde hace más de dos décadas, se deje llevar por un actor al que ya dirigió en muchas ocasiones y acepte un tono tan errado para un film de un género que él supuestamente domina. Luego de más de diez años en los que la parodia afectó a todos los géneros de Hollywood, la total falta de sentido del humor parece estar hoy a la orden del día. ■

Santiago García

El silencio de Oliver

Hollow Reed

Gran Bretaña, 1997. Dirección: Angela Pope. **Producción:** Elizabeth Karlsen. **Guión:** Paula Milne. **Fotografía:** Remi Adefarasin. **Música:** Anne Dudley. **Montaje:** Sue Wyatt. **Diseño de producción:** Stuart Walker. **Intérpretes**: Martin Donovan, Joely Richardson, Ian Hart, Jason Flemyng, Sam Bould, Shaheen Kahn, Kelly Hunter.

"Mi nombre es Luka y vivo en el segundo piso", cantaba allá por mediados de los 80 la exquisita Suzanne Vega. El tema se llamaba *Luka* y hablaba sobre un niño golpeado. Oliver sufre los mismos castigos que el Luka de la canción, pero no puede sugerir como aquel cuál es el verdadero origen de sus moretones y golpes. Oliver decide el silencio y mentirle a su madre, que acepta sin mucha reticencia las explicaciones de su hijo. Ella está demasiado ocupada con su trabajo y en vivir un romántico idilio con su nueva pareja, que no es sino el golpeador de marras. Oliver tiene a su vez un padre que es médico y que, luego del fracaso matrimonial, ha asumido su homosexualidad y vive con su nueva pareja masculina. El segundo conflicto del film se dispara cuando el padre de Oliver descubre quién es el culpable de las lesiones de su hijo y comienza una batalla legal para obtener la custodia. La postura de Pope y de la guionista se centra sobre todo en analizar las nuevas formas de familia que se enfrentan al clásico modelo de familia nuclear. Viendo el film, nadie con medio dedo de frente puede preferir la convivencia del niño con su madre y un padrastro golpeador a la feliz convivencia con su padre y su cálida pareja. El problema es que toda la tesis se plantea casi desde el inicio y se arriba a un desenlace que termina afirmándola, después de varios enfrentamientos, dudas y hasta un paso por el género de film de juicios con algunos elementos de thriller. Todo con tanta corrección como cuidado (incluso se trata de comprender al "malvado de la película", que es mirado con cierta compasión). Esos elementos terminan convirtiendo al film en una versión un poco mejorada de "la película de la semana sobre temas candentes y reales". El mayor acierto está en la labor del elenco, con mención especial del niño Sam Bould como el sufrido Oliver y de Ian Hart como la pareja del padre. Pero más allá de las buenas intenciones, el costado de denuncia didáctica y su bienvenida aceptación de nuevos modelos de familia, *El silencio de Oliver* parece necesitar de circunstancias extremas para presentarlos positivamente. El tema de los chicos golpeados ya es bastante fuerte en sí mismo, y si a esto le sumamos el conflicto de padrastro heterosexual golpeador versus progenitor biológico homosexual *pero* excelente padre, estamos cargando un poco las tintas. Y hasta diría que inconscientemente el film remarca demasiado la palabra *pero*, casi como una disculpa. ■

Alejandro Ricagno

Tiro al blanco

Grosse Pointe Blank

EE.UU., 1997. Dirección: George Armitage. **Producción:** Susan Arnold, Donna Arkoff Roth y R. Birnbaum. **Guión:** T. Jankiewicz, D. V. Devincentis, S. Pink y John Cusack. **Fotografía:** Jamie Anderson. **Música:** Joe Strummer. **Montaje:** Brian Berdan. **Intérpretes:** John Cusack, Minnie Driver, Alan Arkin, Dan Aykroyd, Joan Cusack.

Tiro al blanco no es una película fácil para analizar. Voy a tratar de explicar por qué. Mi tesis es que se puede decir que lo que pasa en sus 107 minutos está muy bien o que está muy mal sin dejar demasiado margen para la discusión. ¿Cómo es posible? Creo que es obvio que el film reclama desesperadamente complicidad. Si uno adscribe a su cinismo y entra en el juego que propone, puede que la pase bien. Si no, muy probablemente se quede afuera y se aburra con la serie de gags previsibles, los chistes presuntuosos y la violencia gratuita. No estoy definitivamente en contra del cinismo, pero admito que su proliferación en el cine, sobre todo de Tarantino a esta parte, me tiene un poco harto. Entonces: si *Tiro al blanco* pretende ser una comedia negra —como opinó la mayor parte de la crítica local—, que se toma en solfa a buena parte de lo que se filma en Hollywood —desde las películas de gángsters a los melodramas—, se podría decir que es inobjetable. ¿Cómo justificar que las caricaturas que encarnan Joan Cusack y Dan Aykroyd no funcionan? Pero a mí, al menos, me resulta muy problemático distinguir entre malas y buenas actuaciones cuando los personajes son tan grotescos. Consciente del terreno fértil para la sucesión de disparates que le proporcionó el registro elegido, Armitage no se privó de ninguno. Y consiguió otra de esas películas ideales para que todos los que se apiolan del chiste se guiñen el ojo a la salida del cine. Creo que las buenas películas se imponen, conquistan, conmueven o seducen sin necesidad de esa complicidad abierta con el espectador. Las demás son tan efímeras como el argumento de *Tiro al blanco*, que no vale la pena contar. ■

Alejandro Lingenti

Sin rastro

Breakdown

EE.UU., 1997. Dirección: Jonathan Mostow. **Producción:** Marta y Dino De Laurentiis. **Guión:** Jonathan Mostow y Sam Montgomery sobre un argumento del primero. **Fotografía:** Doug Milsome. **Música:** Basil Poledouris. **Intérpretes:** Kurt Russell, J. T. Walsh, Kathleen Quinlan, M. C. Gainey, Jack Noseworthy, Rex Linn.

Una pareja viaja en su coche por una solitaria carretera del Sudoeste de los Estados Unidos bajo un sol abrasador; de repente el auto se detiene con un imprevisto desperfecto. Están solos en medio del camino y es en ese momento que aparece providencialmente un camión en el que irá la mujer al poblado más cercano para pedir ayuda mientras el hombre espera en el auto. Este en poco tiempo resolverá el desperfecto del coche —unos cables que se habían soltado— y se dirigirá entonces al pueblo para reunirse con su esposa, pero se encontrará con que allí nadie la ha visto. Hay que decir que este thriller de suspenso de Jonathan Mostow (*El vuelo del ángel negro*) tiene media hora inicial atractiva y prometedora. Los escasos diálogos, la opresiva presencia del tórrido clima, un bar al borde de la carretera con un encargado y una clientela hoscos y cerrados, van creando una atmósfera inquietante y cargada de presagios con algunos ecos de *Reto a muerte*, la excelente película de Spielberg. Lamentablemente el director, como si se asustara de su propia propuesta, decide prontamente resolver el misterio y el film se transforma entonces en un rutinario e impersonal relato de acción, desprovisto de cualquier atisbo de ambigüedad. Si bien se nota en Mostow oficio narrativo, la película se va desbarrancando hasta culminar en un final previsible y convencional, plagado de todos los clisés del género, incluida una interminable caída de un camión desde un puente. Una verdadera lástima porque el comienzo de la película de Jonathan Mostow prometía otra cosa. ■

Jorge García

Nada que perder

Nothing to Lose

EE.UU., 1997. Dirección: Steve Oedekerk. **Producción:** Martin Bregman y Dan Jinks. **Fotografía:** Donald E. Thorin. **Música:** Robert Folk. **Montaje:** Malcolm Campbell. **Intérpretes:** Martin Lawrence, Tim Robbins, John C. McGinley, Kelly Preston, Michael McKean, Rebecca Gayheart.

Nada que perder es una comedia estúpida y dicho esto no es mucho más lo que se puede decir de ella. Pero ya que tengo que ocupar esta columnita voy a relatar algo que leí. Tim Robbins dirigió hace poco la nada desdeñable *Mientras estés conmigo*. Se supone que para que Robbins pueda realizar libremente ese tipo de películas, independientes de los grandes circuitos de Hollywood, debe compensar sus finanzas con su tarea como actor en productos menos dignos pero más rentables; en ese caso *Nada que perder* no sería más que un caso particular de esa serie. Sin comentarios: mientras sea dentro de las leyes, que cada uno se gane la vida como pueda. Lo divertido es lo que cuenta la sección "The Business" de la revista inglesa *Sight & Sound*. El redactor cuenta que entrevistó a Robbins en la época de *Mientras estés conmigo*. Robbins entonces usaba anteojitos redondos de borde de metal, jugueteaba con sus dedos con las migas de una medialuna mientras hablaba concienzudamente de los valores morales y de la pena de muerte. El cronista se vio gratamente sorprendido de encontrar una estrella de Hollywood con inteligencia y valores. Al tiempo, el cronista encuentra que Robbins va a hacer una aparición en un programa de televisión popular (quizás el de David Letterman aunque no lo recuerda bien). Sintoniza el programa ilusionado de encontrar a ese hombre pensante y responsable. Pero ahora Robbins está haciendo la prensa de *Nada que perder*, la comedia estúpida que nos ocupa. Y lo que el cronista encuentra es a un gigantón que pega saltos al son de la música y hace bromas con una energía infinita, "parecido a un Mike Myers más alto" (Myers es uno de los tontolones de *El mundo según Wayne*). Ante la verificación de esas actuaciones, el cronista de esa pequeña nota dice: "No estaba seguro de sentirme deprimido o doblemente impresionado". ■

Gustavo Noriega

Sapucay, mi pueblo

Argentina, 1997. Dirección: Fernando Siro. **Producción:** Juan Muruzeta. **Guión:** Ismael Hase. **Fotografía:** Héctor Collodoro. **Música:** Eduardo Lagos. **Montaje:** Bruno Doffo. **Intérpretes:** Luis Landriscina, Fernando Siro, Ricardo Bauleo, Celeste García Satur, Eric Grinberg, Elena Cruz, Carlos Escobar, Liliana Gómez.

Sapucay es un viaje en el tiempo hacia aquellas películas que se hicieron durante la dictadura cuando los códigos políticos del régimen militar se expresaban en la defensa de la paz, las buenas costumbres y la familia como institución universal. Todo esto vigilado por la policía (los milicos y los canas) y los curas de turno. En ese sentido, *Sapucay* tiene un valor insospechado: volver al pasado pero criticando las miserias del presente. Esta película reaccionaria muestra la corrupción del intendente del pueblo, el peligro que implicaría la instalación de un casino (en *Sapucay* aún se habla de *progreso*), los consejos medievales de un cura (Landriscina narra un par de cuentos como si estuviera en una peña o en un programa de folklore), la autoridad que ejerce el comisario y una canción canturreada por el llamado "Trío Laurel" (Quique Dapiaggi faltó a la cita sin aviso). El mundo ideal de *Sacupay* es el de un país feudal que controla cualquier síntoma que provenga de afuera. Ahora bien, ¿para qué se hacen este tipo de películas? ¿Para defender a la policía y a la curia? ¿No son suficientes algunos personajes del programa de Mauro Viale, las expresiones del ministro del Interior o las palabras de Quarracino al final de la última caminata a Luján?
En 1971, el sacerdote Sandrini y el intocable realizador Demare presentaban *Pájaro loco*, una historia similar a la de *Sapucay*, con la diferencia de que aquel país era distinto, regido por un gobierno de facto y temeroso de la invasión de toda ideología foránea al mundo "occidental y cristiano". Entonces, ¿quiénes son los enemigos del simpático pueblito y de los personajes bondadosos y bonachones de *Sapucay*?
Toda película macabra desde el punto de vista ideológico necesita una estética acorde a sus objetivos. El director Siro (que alguna vez filmó *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes*) no filma sino que registra y elige la primera toma, al igual que Emilio Vieyra en sus épocas de gloria, es decir, en los años de la dictadura. Pero *Sapucay* agrega otros elementos o, mejor dicho, sus propios ingredientes, ya que la empresa Molinos —con el acuerdo implícito de los responsables del film— expone una buena cantidad de productos (yerba mate, aceite, azúcar, vinagre, etc.) en rigurosos primeros planos. Y pensar que a Isabel Sarli y Armando Bó los criticaban por mostrar el nombre de la línea aérea que les facilitaba sus viajes cinematográficos y privados. ■

Gustavo Castagna

Cachetazo de campo y otras cuestiones telúricas

por Tomás Abraham

Show Boat

Primero. He tenido una experiencia maravillosa, fui al teatro. Valió la pena tanto trajín. Años recorriendo los escenarios, viendo obras, actores, escuchando palabras, recibiendo sanos mensajes, sopesando todo el Bien que siempre quisieron darme, bregando a la salida en las boleterías por un certificado de buena conducta, sometiendo mi conciencia al juicio de los más diversos autores y directores, siempre condenado, jamás absuelto, juzgado, mal mirado, apartado, zaherido. Me parece que a veces recibo poca estima de gente que frecuenta el ambiente teatral. ¿Pero por qué? Si yo amo el teatro, lo adoro. Lo venero desde que en mi adolescencia vi cinco veces *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, con el único propósito de reforzar mi hechizo por la presencia de Norman Briski vendiendo pelotitas en un subte.

Por mera coincidencia, por los azarosos juegos de la vida, dispongo de esta columna llamada "El AmanTV", porque es cierto que el Cuadrado es un amigo, pero el teatro es mi amor. Esta columna debería llamarse "El adorateatro" o "El amanteatro". Estoy enamorado del teatro, por eso lo odio tanto, porque me ignora, me abofetea, me dice lo que tengo que hacer, se me pone a mascullar en nombre de los pobres empleados de oficina, quiere que me indigne por su conformismo pequeñoburgués, me exige una lonja de mi corazón para los pobres de espíritu, por los débiles, por los desaparecidos, por las nonas, por los argentinos, por los inmigrantes, por los locos, por los niños, por las mujeres de treinta, por los hombres en pugna, por la madre judía, por héroes y heroínas que me humillan, por verdugos y víctimas, por tantas desgracias y desventuras, que no puedo entender por qué responde a mi amor con tanta crueldad. Pero yo sabía que todo era un disimulo, sabía que en el fondo me quería, que yo era su espectador preferido, el mejor. El teatro me puso a prueba, me envió los mil demonios de la tentación, quería medir la consistencia de mi amor. Cuando veía que flaqueaba, que mis resistencias aflojaban, que mi aire faltaba o que sentenciaba la muerte del teatro, las musas me devolvían un poco de aliento, me insuflaban un pneuma de belleza, me ofrendaban *El Plauto* de Roberto Villanueva, que en años preproceso marcó con su inmortal puesta en escena a toda una generación; luego de aquella obra ilustre, en una época feroz, en el mejor momento de la dictadura, en lo mejor de su autoconciencia, aparece *Juegos a la hora de la siesta*, la obra de Roma Mahieu, dirigida por Ordano, que me volcó a las calles con el corazón en la boca; nuevamente los veía cerca, sentía fálcones verdes por todas partes, buscadores de la muerte en todas las esquinas, pero el coraje y la lucidez de Mahieu-Ordano me aseguraban que la verdad sobrevivía, que mi mente no se había extraviado en su soledad y admiraba que los actores, director y autor se hubieran jugado el pellejo con aquel drama de resistencia. Más tarde, en los primeros años de la democracia, vi *Las Bacantes* con Manuela Vargas, esa euripíada flamenca que pasó por el San Martín y que me dejó implorando por más cantejondo y más de lo griego con castañuelas. Pero luego el teatro me hacía la de Moisés, quería fortalecer mi paciencia, me mandaba a rondar 40 años por las salas del desierto, y cuando ya quedaba ciego y seco de sed de tanto deambular, me mostraba alguna puntita, un oasis refrescante como *Máquina Hamlet*, para nuevamente volverme al Sinaí, y este era el modo en que se divertía conmigo. Pero yo sabía que el día iba a llegar, yo sabía que la obra prometida existía, por eso persistí, y por eso el teatro me besó, he sido bendecido con un glorioso cachetazo.

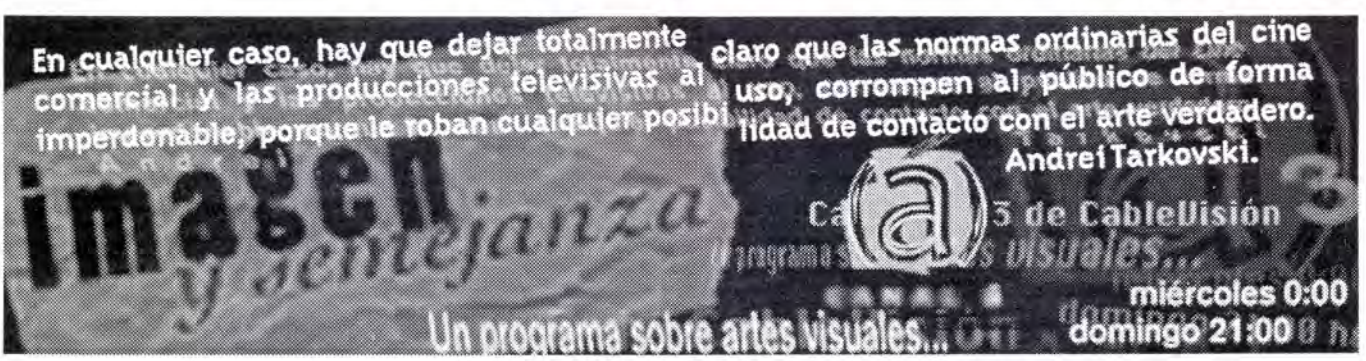
La obra de Federico León se llama *Cachetazo de Campo*, la dan en el Centro Cultural Recoleta, sábados y domingos a las 20.30, y la entrada cuesta tres pesos. Me la recomendó mi amiga, la actriz María Inés Aldaburu, y fui un domingo. El director y autor, el citado León, tiene 22 años, lo que es maravilloso, ¿o no? Quizá no. Escribir una obra así, y dirigirla a una edad moza, es difícil cosa. Presentaré a una de las dos actrices, es la que hace de hija, se llama Jimena Anganuzzi; decir que es extraordinaria es una frase necia, extraordinaria es una palabra vulgar; si digo que es Maradona, estoy más cerca, pero no sé si acierto porque el Diego es el mejor del mundo, y ella no sé si lo es, el mundo es demasiado grande. Pero, no sé cómo decirlo, ella es un mundo, un mundo que salpica, toda la obra escupe, le sale baba, *¡toda la obra!*, y no escupe sola, escupe con su madre, que babea y llora, como toda madre sensible. Pero no crean que escupen de modo desagradable, o como cachada al espectador, cosa propia de nuestro seudogrotesco; al comienzo no sabemos si es el calor, un defecto dental, un resfrío mal curado, una alteración papilar o un modo de ser,

solo más tarde llegamos a la conclusión de que indudablemente escupen. Y hablan, qué maravillosamente hablan, es música de Palestrina, coro de ángeles. Ir al teatro y no escuchar melodías compadritas, punto y comas, lecturas de texto, artrosis bucales, vociferaciones de beduino, tonos empacados, artificios de muñeco, y en cambio escuchar hablar como hablan mis primitos y la vecina, es en el teatro una experiencia maravillosa.
Algún ser culto, de esos que no entienden nada, dirá que a esto se lo llama naturalismo. Pues no, se va a marzo, teatro se la lleva previa. Naturalismo las pelotas. Naturalismo es lo que quiere parecerse a lo natural y termina por hacer hablar a los actores como patos gritones en Plaza Francia. Nada de lo que se habla en *Cachetazo de Campo* es natural, es sobrenatural; pero el director no necesita, ya sea por la calidad de sus tres actores como por la confianza que tiene en su arte, disimular un fracaso de dirección con un artificio supuestamente artístico. El expresionismo no es hacer que un actor aúlle y ponga cara de empalado. Conclusión: el arte no es un sustituto sublime de una malograda artesanía.
La madre es Paula Ituriza, un personaje llamado El Campo es Germán De Silva. El cachetazo lo da la madre. Los tres están en el campo, en realidad el campo es el pequeño escenario con una mesa, una silla hamaca y una silla común. A la derecha, hay un telón negro sin otro motivo aparente que tapar una pared, no sé si es para eso, en todo caso es una noche de campo perfecta, sin luna.
El texto no es recordable. No sé de qué trata la obra. Lo sabía cuando la veía. Se entiende todo, se entienden las frases, el sentido, las imágenes, los movimientos de los personajes, lo que discuten, los reproches, los llantos, los silencios, las miradas, la música, todo se entiende, y todo se disuelve. En cada momento estamos vacíos. Lo que se dice se va, no sedimenta, la obra no ofrece antecedentes argumentativos. No es posible pensar o sintetizar el guión del siguiente modo: se trata de una madre con su hija, que junto al amante de la madre, deciden dejar la casa de la ciudad e irse a vivir al campo. Y ahí, sin nada, sin aparatos domésticos, sin ropas superfluas, sin juguetes, sin amigos, la madre encuentra mil reproches y la hija otros mil desconciertos hasta que el hombre se va con la hija y vuelve con ella. No es posible hacer un resumen temático porque la obra divide el tema en situaciones, las situaciones en escenas, las escenas en gestos, los gestos en emociones, y las emociones se fisuran con digresiones. El Campo-personaje acompaña a madre e hija, pero cuando le toca entrar, lo hace como los grandes contrabajistas que respaldan a los solistas de la trompeta en las orquestas de jazz.
Se insiste en el llorar. La hija le pide a la madre que llore, que no se frene. Hay una frase que dice El Campo, que así como la creciente del río lava la tierra, el llanto lava nuestra alma. Y la madre lava todo, no para de llorar mientras la hija babea. Obra acuática y refalosa.
No sé cuántas veces me reí en esta obra de sesenta minutos: unas sesenta veces; no sé cuántas veces se me borró la risa y miré encogido, unas treinta y cinco. Hubo otras en que no quería que terminara nunca, y otras en las que miraba agitado el reloj porque lloraba mudo. Cuando madre e hija se sacan toda la ropa que regalarán a los pobres, y quedan totalmente desnudas en aquel escenario mínimo, frente a no más de treinta espectadores de la edad del autor, en un rincón alejado arriba al fondo y a la derecha del Centro Recoleta, desnudas totalmente un buen pedazo de obra, quería abrigarlas. Pensé que tenían frío, y pensé también que ese modo de mostrarse desnudos, esas tetas, colas, sexos, pies, caras... las caras siempre están desnudas, pero no nos damos cuenta porque a pesar de su desnudez es la parte del cuerpo más disfrazada. Tiene el disfraz del gusto de los otros. En aquella escena sí me di cuenta de que las caras están desnudas, las caras perdieron su exigencia social, y el cuerpo ya no decapitado se desvistió y nos mostró, ¿qué...?, ¿qué nos mostró? ¿Su inocencia?, ¿su fragilidad?, ¿su sinsentido?, ¿su latido mínimo de vida?, ¿su renuncia a gustar?, ¿su belleza?, ¿su enorme belleza erótica y sentimental? Esos cuerpos desnudos frente a nuestra mirada de espectadores sentados eran el amor, así de pobre, triste y maravilloso, como todo verdadero amor.

Segundo. Y fui al cine. Vi *Buenos Aires viceversa*. Es una película interesante. Muestra cómo somos los argentinos, lo hace sin artificios de cine aprendido, restituye nuestra identidad con la misma frescura que tiene la vida. ¿O acaso hay algo más espontáneo y natural en nuestras costumbres que una señora bella y acomodada que debe arreglar su bafle descompuesto, que se dirija al service de radio y televisores del barrio, invite al técnico y a su ayudante, les sirva un trago, les ponga una cumbia, y les insinúe que pueden hacer una fiesta de tres?
Buenos Aires es tan nuestra y peculiar, tiene cosas que deben conocerse, especialmente en el exterior, en donde solo nos conocen por el tango, Bariloche, la carne y Evita; deben saber que a nuestros telos, van a pasar las dos horas ex torturadores con cieguitas que tienen un hermano desaparecido. Los turistas deben saber que la hija de un desaparecido hace videos sobre nuestras calles, por encargo de unos abuelos de una desaparecida ya que no salen de su casa en diez años después de la muerte de su nieta. Y que esta hija de desaparecido se hace amiga del hijo de Casero, en el papel de pibe de la calle que duerme en una casucha de lata y que muere al final cuando lo mata en un shopping center el ex torturador que le pegaba en el telo a la joven y atractiva ciega mientras le gritaba zurdita.
Digo yo, para ser un poco brusco, pero para que se entienda también el estado de ánimo con el que salí del cine, me pregunto: ¿qué diferencia hay entre Alejandro Agresti y Mauro Viale? ¿En el aspecto diferenciado de su rating? ¿Uno colmado por las doñas Rosas y el otro por los don Pasolinis? En su película faltaba la momia y ya tenían el elenco completo. ¿Es esto lo que les gusta a los holandeses?

Después de ver varios programas de *Pan caliente* con Mirta Busnelli, momentos de agradable relajamiento, ¿hace falta que me encajen en una butaca de un cine con pretensiones de nueva ola, para verla hacer lo mismo?
En una visita que le hice en Barcelona, me dijo Oscar Masotta, poco antes de morir, que tenía bastante trabajo teórico y psicoanalítico, a pesar de no hacer lo que otros argentinos de su gremio: vender la lucha de clases. No es que yo diga que no existe, me dijo, pero no la vendo. Prolonguen la conclusión de Masotta extendiéndola a otros respetables gremios, y les dará la misma ecuación con los desaparecidos. Un poco de populismo, otro poco de prestigiosa militancia, y nada de Cassavetes. A pesar de Agresti, que dice que se le parece. Ni en las uñas. Desde Gena Rowlands en su papel de la mujer que amaba demasiado, hasta el papel del mismo Cassavetes en el hombre que no sabía cómo querer, todos los personajes que desfilan en sus películas, desde Peter Falk hasta su madre, no necesitan vender ni Vietnam ni racismo ni productos regionales para turistas blancos, ni abonos baratos para ex intelectuales. Cassavetes hizo algo más que tapar la voz de los actores con los ruidos de la calle. Digamos que tenía cierta grandeza de espíritu.
Por eso creo que, a pesar de las declaraciones de Agresti, su película no es ni emotiva ni verdadera, por más que haga vibrar su cámara con el vitalismo según Henri Bergson. Su desdén por el cholulismo a lo Tarantino de nuestros aprendices de cineastas no lo excusa de otro peor, el que pretende apuntar al maestro de *Torrentes de amor*. Agresti dice que el secreto del cine es salir a la calle y mirar. Su consejo es solo una coartada que apela a la emotividad por escasez de recursos simbólicos, completado con delirios de grandeza. Prefiero las hadas de Subiela, al menos vende sueños y no pesadillas, es de mejor leche.

Posdata. No estoy satisfecho con lo que escribí sobre Agresti. No intento decir que vende estampitas con desaparecidos en Amsterdam. Trataré de ser más preciso. El Proceso fue hace veinte años. Argentina cambió, hay nuevas zonas de inquietud y tensión. No todo es desazón, por supuesto, salvo para ese eterno lamento pequeñoburgués que comienza con la ignominia de la década infame, el latrocinio del Tirano Prófugo, sigue con el gorilismo nefasto, el entreguismo de Frondizi, la proscripción de los sesenta, las desviaciones de la izquierda y el terrorismo de Estado de los setenta, la hipocresía de los ochenta, la corrupción de los noventa, la decadencia del siglo entero, y así en más. No hay nada que nos guste más que hacer muecas de simio sobre nuestros propios desechos. Pero es cierto que el terror no desapareció, solo que se inscribe en nuevas zonas. Los jóvenes de hoy no mueren por ideología, ni siquiera se necesita un asco ideológico para deshumanizar al otro, hacerlo cosa sin rostro y destriparlo. La crueldad actual es bruta, sin palabras ni evangelios. Un chico en Mendoza, otro en La Plata, otro a la salida de un recital en la Capital. Bombas en la AMIA, periodistas asesinados, Catamarca, las narcomafias, fiscales marcados, todo esto es nuevo, no todo es herencia del Proceso. Hoy hablar de Massera es tirar piedras a un muñeco de nieve. Argentina no siempre está en el mismo lugar, salvo para los que no la viven. Tampoco hay olvido, nadie se olvida de nada; no siempre hay ganas de recordar, que no es lo mismo. No se puede decir que nuestras ciudades viven una frivolidad festiva sobre las cenizas de los muertos, porque salvo para los turistas de tour, las caras urbanas no trasuntan complacencia, ni alegría ni buen humor. Que a veces lo haya, el buen humor, es una buena noticia, y no un pretexto para amonestar y culpar. Todas las culturas se edifican sobre muertos y tumbas. Y no todas están clavadas mirando fascinadas el sitio del crimen. Ni la España de hoy que fue de Franco, ni la Francia socialdemócrata que fue colonial y colaboradora, ni la Holanda tolerante que fue imperial, ni la Alemania reconciliada que fue nazi, ni la simpática Italia que arroja albaneses, ni nadie.
Hubo películas impresionantes sobre los desaparecidos, es el caso de *Juan como si nada hubiera sucedido* de Echeverría, aquel magnífico film sobre el desaparecido de Bariloche; *La noche de los lápices* es una película menor, testimonial, sin el trabajo actoral de la de Agresti, pero mucho más verdadera, terrible en serio, no se puede ver con los ojos abiertos —aguanté pocas escenas, no me quedé a ver las torturas—, no tiene pretensiones artísticas, ofrece testimonio morbo, pero al menos chato, sin volumen ni pretensiones de vanguardia. Hay otras como *El censor* de Calcagno, que es surrealista, cortada en dos, fugada al cielo y anclada en la tierra, pero la recuerdo con curiosidad e interés. Ni siquiera *La historia oficial* pega tan bajo como la de Agresti; cuenta una escena al modo clásico del mal cine argentino, y lo hace bastante bien.
La película de Agresti suscita un problema ideológico. Hacer arte con los desaparecidos, como con todo lo que induce el terror, es un terreno complicado, tramposo. Hay que tener en claro qué es lo que se quiere hacer. Agresti hizo un novelón, género comercial para públicos cautivos. En nuestro país abundan los públicos cautivos, se los puede manejar con efectos especiales, culpas y complicidades entre entendidos vaya uno a saber de qué. También suscita una comprobación: que nuestro país es Argentina pero se hace pasar por la India, esa es su idiosincrasia. Para comer sesenta kilos de carne por año y por persona, matamos diez millones de vacas, novillos y terneros. Pero nos comportamos como si estuviéramos rodeados de vacas sagradas. Agresti parece una. Lamento haber faenado tan preciado tótem. ■



Dos de gángsters para pensar

por Jorge Casaretto

Desde chico me sentí atraído por las películas de gángsters. Siempre fueron más sutiles que las de cowboys para mostrar la lucha entre el bien y el mal. Al menos en este género los buenos directores se las ingeniaron para hacer aparecer los vericuetos del alma humana.
Ultimamente y ante la proliferación del cine "aventura-tiros-shows" al estilo de los interminables *Duro de matar*, el género "gángsters" reacciona con fidelidad a una buena tradición americana. Tradición que, luego del paso por el cine descriptivo de ambientes como la serie de *El padrino* e innumerables films sobre la mafia, se encamina a películas donde el contexto gangsteril es un gran telón de fondo que permite mostrar la complejidad de las relaciones humanas.
Y no es que tengamos nada contra las excepcionales versiones de *El padrino*. Pero ya poco queda para contar sobre los comportamientos mafiosos (lo cual no quiere decir que hayan desaparecido de nuestra vida cotidiana).
Por eso, los buenos directores, sin abandonar el género, incursionan en él desde esta nueva posición. La podríamos catalogar como más intimista, en el sentido de mirar a los hombres por dentro y descubrir esa mezcla de bien y mal que está latente en todo corazón humano y que puede detonar hacia un lado o hacia el otro ante los distintos disparadores de la vida.
Hemos tenido dos buenas muestras de esto con *Brasco* y *El funeral*.

Como dijo algún comentarista refiriéndose a una de ellas, los protagonistas no son grandes mafiosos. Más bien son mafiosos de barrio, dependientes en tercera o cuarta instancia de alguien más encumbrado.
En *Brasco*, el tema clave es la amistad que nace y crece entre el policía infiltrado y el mafioso engañado. Lo que parecía que iba a ser un policial de suspenso se va transformando en una película de tono intimista donde lo que cuentan son los afectos, la fidelidad a la persona que se empieza a querer y el drama de dos seres acuciados por el destino que ellos mismos se han marcado al elegir un determinado estilo de vida.
En *El funeral* las cosas son distintas, pero el grado de intimismo es igual.
Aquí la dimensión dramática es tremenda. La violencia elegida como género de vida lleva necesariamente a la autodestrucción. Y la posibilidad de un cambio, oportunidad que aparece ante la muerte del hermano menor, es rechazada por la ceguera que produce la sed de venganza. Es una obra magistral que tiene todos los elementos de la tragedia griega: el bien y el mal, a veces nítidos, a veces entremezclados, que ceden a un destino trágico. Una vez más podríamos decir que nada nuevo hay bajo el sol.

Hay algunos rasgos comunes en las dos películas que vale la pena remarcar.
Afectos, fidelidades e infidelidades aparecen en ambas como el contexto englobante de la historia. En *Brasco* es la amistad lo que lleva a cuestionamientos de la propia vida. En *El funeral* es la muerte del hermano lo que produce una revisión intensa de actitudes y las grandes preguntas sobre el sentido de vivir.
Creo que el tema del *tiempo* tiene también su importancia. *Brasco* necesita el tiempo que se debe tomar una relación humana para adquirir características de amistad. En cambio en *El funeral* todo es vertiginoso. El impacto de una muerte produce una catarata de sentimientos primarios que justamente por falta de tiempo no pueden convertirse en "reflexión" y que se expresan también primariamente.
Por fin el tema de la vida y de la muerte. Las dos películas parecen confirmar una verdad muy antigua: se suele morir tal como se vive. Al margen de consideraciones morales, los dos films parecen reafirmar esa frase de Amado Nervo que nos recuerda que somos "arquitectos de nuestro propio destino". El mafioso de *Brasco*, magistralmente personificado por Pacino, camina irremediablemente hacia una muerte anunciada por las leyes de la mafia a las que él mismo se ató. Los hermanos de *El funeral* son víctimas de la propia sed de venganza que aceptaron como ley de sus vidas.
Brasco es más lineal, *El funeral* más metafísica; pero una y otra eligen el camino del interior del hombre. *El funeral* llega a incursionar fuertemente en lo religioso. El tema está constantemente presente y se explicita en boca de Ray, en las reflexiones sobre su autocondenación cuando decide libremente vengar a su hermano con otra muerte.
Películas de gángsters que nos hacen pensar. Por mi parte les doy la bienvenida y me alegro por los directores, por las excelentes actuaciones y porque creo que el género se ha visto realmente enriquecido. ■

La memoria del cinéfilo está hecha de unidades llamadas escenas. En algunas de ellas Rick Blaine golpea una mesa mientras maldice: "¡De todos los bares del mundo!"; en otras, un plano larguísimo culmina en el incendio de una casa. Diálogos, miradas, posiciones de cámara o situaciones; personajes que se sacrifican, personajes que traicionan: solo algunos metros de celuloide bastan para que el hechizo surta efecto. A partir de este número, los redactores de El Amante *iremos contando uno a uno, número a número, nuestras escenas favoritas y algo que se relacione con ellas (¿lo haremos? Como en las escenas de suspenso de los seriales, la respuesta estará en los próximos números). Hoy comenzamos con un recuerdo de* Más corazón que odio *(*The Searchers*), la película de John Ford de 1956.*

Elogio del pudor

por Gustavo Noriega

La escena de la foto corresponde a una despedida. A la derecha, un hombre besa tiernamente a una mujer. Esta recibe el abrazo extendiendo apenas su brazo derecho y cerrando los ojos. A la izquierda, otro hombre, con una taza de café en la mano, mira ostensiblemente hacia otro lado. El hombre que besa es Ethan Edwards (John Wayne) y la mujer, Martha Edwards (Dorothy Jordan). Pero a pesar de la ternura que se profesan no son marido y mujer: Martha es la cuñada de Ethan, está casada con su hermano. Y el que mira para otro lado no es miembro de la familia, es el capitán Clayton (Ward Bond), hombre de armas y, al mismo tiempo, cura. Unos segundos antes había visto, sin intención, a Martha sola, acomodando el abrigo de Ethan con un cuidado infinito, acariciándolo apenas. Ethan y Clayton están por partir a perseguir a unos supuestos ladrones de ganado. Será la última vez que vean con vida a Martha. Ese beso será, también, el último gesto tierno de Ethan hasta el final de la película, donde, con la misma delicadeza, levantará en brazos a Debbie (Natalie Wood), la hija de Martha prisionera de los comanches, y le dirá: "Vámonos a casa, Debbie".

El acariciar un abrigo, la despedida y la mirada de Clayton serán la única información que brindará la película sobre la relación entre los cuñados. Es posible que se hayan amado antes de que Martha se casara pero también es posible que nunca se hayan revelado sus afectos. La intensidad de sus sentimientos explicará la violenta conducta de Ethan luego de la muerte de Martha y su familia pero de su naturaleza exacta y de los hechos asociados nada se sabrá. "Es cosa de ellos", parece decir Clayton con su mirada perdida en el infinito. "Es cosa de ellos", parece decir John Ford con su pudorosa forma de filmar.

El pudor no tiene buena prensa por un motivo de lógica pura. Para asumir su defensa, uno debe exponerse, aparecer en primer plano, hacerse notorio, cosas que nadie que sea pudoroso está en condiciones de hacer. Su reivindicación exige al pudoroso un paso al costado, un salto para romper la circularidad.

Originalmente, la palabra "pudor" estaba asociada con el recato sexual. Por extensión su uso se aplica a la expresión de las emociones. El pudoroso no quiere invadir al otro con sus alegrías o pesares ni tampoco inmiscuirse en las alegrías o pesares del otro. El pudor implica entendimiento y, por lo tanto, inteligencia.
Cuando Ford se limita a mostrar en dos brevísimos planos la posible relación entre los cuñados, no está apelando solamente a una técnica narrativa sofisticada: lo que hace es poner en funcionamiento una ética cinematográfica. No solo les otorga a sus personajes el estatus de personas de hecho y derecho sino que comprende sus emociones y decide tratarlas con respeto y dignidad. La distancia que tiene Ford con respecto a cualquiera de sus personajes es la misma que tiene una persona bien educada con cualquier otra. El pudor de Ford es su ética y su estética. Que el pudor implique inteligencia no significa que la falta de pudor implique falta de inteligencia. Un director pudoroso es seguramente un director inteligente pero un director impúdico puede serlo o no. Frente a un Greenaway que escarba en las miserias de sus personajes y los pone en situaciones humillantes sin aportar nada que no sea esnobismo, está Buñuel, igualmente impúdico, escudriñando en las manías de sus criaturas, pero con el genio y la libertad que le son propios.

Es en presencia de la muerte donde las oportunidades de expresar sentimientos pudorosamente o de forma contraria son más manifiestas. Ford filmaba entierros en casi todas sus películas. La muerte de alguno de los personajes no era un hecho que se pasaba por alto así nomás. Como en la vida misma, el funeral tiene en la película la función de detener la cotidianidad, tomarse un tiempo, sentirse juntos y hacerse a la idea de que algún ser querido no va a estar más con nosotros. La disposición de la escena era casi siempre la misma: un grupo de personas reunidas junto a

una tumba sencilla (generalmente una cruz de madera y nada más) en silencio o cantando algún himno religioso. La cámara de Ford se ubicaba a una cierta distancia, como una persona que asiste a la ceremonia pero no pertenece al círculo más cercano. Uno puede imaginarse a esa cámara como si fuera una persona, parada con las manos atrás y en silencio respetuoso. En *Más corazón que odio* el entierro del matrimonio Edwards y de su hijo varón, muertos a manos de los comanches, comienza de la misma manera. Los allegados reunidos junto a las tumbas cantando *Shall We Gather at the River*, un himno que se repite en muchísimas películas de Ford, y la posición de cámara habitual, un tanto alejada e inmóvil. De pronto, mientras el cura pronuncia algunas palabras de despedida, Ethan Edwards comete un acto absolutamente indecoroso e inusual en las películas de Ford, una verdadera impudicia. Enceguecido por su afán de venganza, interrumpe al cura gritando "¡Amén!", da por terminada la ceremonia y sale disparando hacia el lado de la cámara. Los demás asistentes, desconcertados, lo siguen.

El pudor no murió con Ford y el cine clásico. Un ejemplo contemporáneo: en *Cigarros*, Cyrus (Forest Whitaker) descubre que el muchacho al que ha dado trabajo en su taller no es otro que Rachid, su propio hijo, al que había abandonado años atrás. La revelación lo llena de violencia y arremete furiosamente a los golpes. En forma un tanto cómica, la pelea abarca al escritor Paul Benjamin (William Hurt) y al vendedor de cigarros Auggie (Harvey Keitel). Cyrus deberá finalmente rendirse ante las evidencias. Pero pasar de semejante pelea absurda al reconocimiento demorado de la paternidad es una situación extremadamente embarazosa para Cyrus. El director Wayne Wang se la ahorra magníficamente: con una hábil elipsis saltamos del pináculo de la pelea a un picnic posterior, donde todos los personajes permanecen en silencio. Con un gesto, Cyrus, todavía algo incómodo, le ofrece comida a su hijo Rachid. El reconocimiento de la paternidad ya es un hecho y pudorosamente no hemos mirado el momento más incómodo para los personajes.

No debe confundirse el pudor con la envarada incapacidad de expresar emociones que ha sido un clásico del cine inglés. El mayordomo de *Lo que queda del día* no es pudoroso, es un discapacitado emocional. El pudoroso, repetimos, es inteligente, piensa en los demás, los entiende y no quiere molestar. El inglés canónico de las películas solo piensa en sí mismo. Tiene más miedo a pasar papelones que a otra cosa. Al mismo tiempo, el cine inglés, al respecto, ha sido básicamente impúdico, mostrando con lujo de detalles las incapacidades emotivas de esos personajes y las situaciones angustiantes a las que se ven sometidos por ser de esa manera. Esa impudicia solo puede redimirse con el humor, que es lo que distingue a *Lo que queda del día* —merced a una extraordinaria actuación de Anthony Hopkins— de la producción más sórdida del cine británico.

En *Fuga de Alcatraz*, de Don Siegel, uno de los presos trata de entablar conversación con el personaje que interpreta Clint Eastwood, otro convicto. Eastwood mueve aproximadamente tres músculos faciales a lo largo de toda la película (pero no en esta escena). Luego de algunos intentos infructuosos, el preso finalmente trata de hacer blanco en alguna debilidad emocional y le pregunta directamente: "¿Cómo fue tu infancia?" Eastwood se digna a contestar. Sin mirarlo ni cambiar de expresión, susurra: "Corta". Fin de la conversación.

El pudor del héroe clásico del cine americano está en la base de una de las características de aquellas películas: su historia personal previa permanece oculta. El pasado del héroe esconde algún dolor, pero ese dolor es propio y no va a ser utilizado para justificarse o dar lástima. Ese pudor implica, una vez más, que aquellos héroes —el cowboy solitario, el detective taciturno— sean siempre personas inteligentes, aunque su parquedad lo disimule. El pudor es un sentimiento civilizado pero en estos casos es tan extremo que su consecuencia es que estos personajes queden un poco al margen de la sociedad.

Luego de aquel extemporáneo gesto en el funeral, Ethan Edwards, deambulando por el desierto en busca de su sobrina secuestrada por los comanches, oscila a lo largo de la película entre dos tonos: uno, furibundo, cargado de odio racial; otro, el de un reconcentrado malhumor, una irritación sorda que solo se expresa ocasionalmente contra su compañero de viaje. Ambas actitudes se contrastan con las escenas de la familia Jorgensen, con su calor de hogar, sus ritos y su compañerismo.
Finalmente Ethan recuperará la ternura y el pudor pero justamente esa rehumanización no lo va a dejar formar parte de la sociedad sino que lo dejará ante sus puertas, del otro lado. Cuando alcanza a su sobrina Debbie, a quien planeó matar durante toda su travesía porque sabía que necesariamente había tenido relaciones con los cheyennes y su racismo no lo podía tolerar, pronuncia aquella frase cinematográficamente histórica (*Let's go home, Debbie*) y la devuelve con los suyos. Pero ese retorno se convierte en una fiesta y la alegría de esa fiesta le es ajena. Celebrando un retorno esperado durante años, los miembros de la familia van entrando a la casa. Allí es donde Edwards recupera el pudor y decide dar media vuelta y seguir vagando por un desierto que le resulta menos extraño que la familia y la sociedad. La toma, famosa y comentada hasta el hartazgo, muestra a Edwards desde dentro de la casa, enmarcado por la puerta, alejándose en el desierto. Pudorosamente, alguien cierra la puerta y la pantalla queda a oscuras. ■

Teatro como en el teatro

por Santiago García

Todo el mundo lo sabe: los cinéfilos y el teatro no se llevan bien. Basta recordar el dicho "Más serio que cinéfilo en teatro". En esta revista la mayoría siente un miedo sin límites por el teatro. Claro que está Alejandro Ricagno, quien ya exagera con su falta de temor por algo que, todo ser racional lo adivina, es claramente peligroso. Bueno, a todos nos llega la hora de ir al teatro. Al mencionarlo en la redacción, recibí la burla de mis compañeros como si abandonara el asadito en el taller mecánico para ir a ver un desfile de Ante Garmaz. Al enterarse de que el festival incluía espectáculos en los subtes, Quintín aseguró: "Si me encuentro con una obra de teatro en el subte, quedaré condenado a viajar en taxi por el resto de mi vida".

Como no ando con chiquitas, empecé yendo a la sala Martín Coronado del Teatro San Martín ¡para ver nada más y nada menos que al Berliner Ensemble! (pongo signos de admiración porque parece ser que se trata de algo muy importante). Lo primero que pregunté a mi copiloto fue: no se meten con la gente, ¿verdad? Se lo pregunté setenta veces. Cuando entramos hubo una buena noticia: la fila 14 estaba bien lejos del peligro. Además había gente sentada en los pasillos, de modo que era imposible que un actor se acercara para molestarme. Claro que también era imposible huir en caso de emergencia.

Antes de empezar la obra, temblaba, mi pulso estaba acelerado. Solo pensaba en una película de John Ford, a campo abierto. Comienza la pieza: terror absoluto. No voy a hacer una crítica de *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Bertolt Brecht porque no me da el tiempo ni el cuero; solo me limitaré a señalar algunas diferencias entre el cine y el teatro que descubrí viendo esa obra. En primer lugar, los actores están ahí, parece que "uno podría tocarlos", aunque al mismo tiempo es imposible, al menos para un cinéfilo, sacarse la idea de que el actor nos puede tocar a nosotros. Otra cosa angustiante es el temor a la equivocación. En el cine uno sabe que los errores quedaron en la sala de montaje o se usaron porque se decidió que quedaban bien (recuerdo una graciosa caída involuntaria de Jean-Pierre Léaud en *Besos robados* de Truffaut), pero en el teatro todo es en vivo. Los actores podrían desmayarse, caerse, morirse de un ataque cardíaco o simplemente olvidarse la letra. Eso produce un vértigo que aumenta aun más la tensión. Los actores son incapaces de un gesto mínimo o de un susurro verdadero. Elevan la voz a un nivel ridículo y el maquillaje es una vergüenza: así no se puede hacer cine. Se descubre entonces el gran ausente en las obras de teatro: el primer plano (también faltan las persecuciones de autos, pero ese es otro tema). Aun cuando se las ingenien para seleccionar solo el rostro del actor, siempre se ve de lejos. Sí, ya sé, tonta excusa para desprestigiar un arte de siglos. Seguro que alguien proveniente del teatro ya escribió la respuesta a esta reflexión hecha a partir de un par de obras. Pero la verdad es que se extraña la posibilidad de ver un rostro humano. El excelente protagonista de la obra utilizó infinitos matices para crear el personaje, pero no conozco realmente su rostro. Por la iluminación de la escena, no hay manera de hacer foco para apreciar los rasgos.

Cuando terminó la obra, empezó la ceremonia de los aplausos (doce minutos de pie según la crítica de *Clarín*); los actores son como chicos, y eso se notó claramente en ese momento. Lo que también se vio fueron sus rostros bajo la luz natural. No tengo la más remota idea de si la obra me gustó o no. O si me gusta el teatro o no. Unicamente afirmo que jamás iría solo a ver semejante espectáculo. *La resistible ascensión de Arturo Ui* está entre las diez mejores obras de teatro que vi en mi vida. Y entre las diez peores también. Lo mismo ocurre con las otras nueve de ambas listas. Y cada uno de estos conjuntos es equivalente al conjunto "Obras de teatro que vi en mi vida".

A la salida de la sala decidí no ir a otra (dos obras en un día no es como dos películas) y me fui contento al cine solo. Vi *Conspiración*, de George P. Cosmatos. En ese momento no solo me arrepentí de haberme quedado solo sino también de no haber ido a la ópera, al ballet o simplemente a caminar un rato.

La siguiente incursión teatral fue *La bottega del caffé*, una obra italiana con una escenografía muy impresionante, que se presentó en el Teatro de la Ribera. Cuando apareció el tercer personaje, cuyo maquillaje, vestuario y la luz que lo iluminaba eran también impresionantes, me aferré con fuerza al brazo de la persona que estaba a mi lado y contuve el grito de terror. Pero gritó la mujer que estaba junto a mí, ya que la persona que me llevó al teatro estaba del otro lado y yo me había aferrado a una desconocida. Antes de que empezara la obra, ya había preguntado otras setenta veces: no se meten con la gente, ¿verdad?, para obtener la inquietante respuesta de "solo con los de la fila catorce, al medio", producto de mi insistencia.

El pánico fue aflojando hasta que, al igual que en la obra anterior, algún personaje disparó un revólver. Digo "algún" porque la verdad es que para saber quién fue debería haber estado con los ojos abiertos y sentado sobre la butaca en lugar de debajo de ella tapándome la cara.

La obra tenía dos características destacables: el humor, lo que siempre ayuda a la hora del pánico, y la segunda es que no se entendía un comino lo que decían. Entonces, el público se reía con las palabras o los chistes fáciles. Y también con un personaje que hablaba muy lento, lo que facilitaba su comprensión para los que no sabemos italiano. El programa incluía una traducción hecha a las apuradas de las escenas. Al final del primer acto todos leyeron desesperados el papel. Eso me permitió entender prácticamente todo, excepto el final. En esta ocasión la gente aplaudió menos tiempo que con los alemanes. *Clarín*, que tiene un aplausómetro, diría entonces que no es tan buena.

Ahora llega el momento de decir algo solemne, como que todos deberíamos ver teatro porque es importante para la vida de los que aman el arte. O que ninguna obra de teatro puede competir con el cine y no vale la pena perder el tiempo con un arte superado.

No sé. Prefiero una opción menos clara: lo que no mata fortalece. Frase ambigua que puede justificar cualquier desgracia, pero que en este caso, debo confesarlo con timidez, la uso con un significado positivo. O quizá solo se trate de mi estado de ánimo y esté sobreactuando. ■

Entrevista a B. Ruby Rich

Las mujeres también disparan

B. Ruby Rich (nunca entendimos si la "B" va con punto o sin) compartió con nosotros el pasado festival de Fortaleza. Es uno de los nombres importantes de la crítica feminista norteamericana y ha seguido a lo largo de muchos años la evolución de los distintos movimientos de cine alternativo y las maneras de considerarlo. Este es su testimonio de una época.

Contános acerca de tu vida.
En verdad empecé vendiendo pochoclo en el cineclub de la facultad para pagarme el alquiler. En aquella época estudiaba literatura inglesa. Era de esas estudiantes clásicas que escriben poesía. En 1968 dejé la escuela para dedicarme a aquellas cosas típicas del 68. Así que por un lado mandé los papeles para ingresar a Yale y por el otro me compré un pasaje a Europa. Nunca antes había salido de los Estados Unidos. Pensaba que si entraba a Yale debía volver, y si no, podía quedarme en Europa. Finalmente conseguí ingresar, pero el problema es que ese verano me la pasé recorriendo Europa a dedo, conociendo gente, haciendo todo tipo de cosas, y me convertí en una antiintelectual. Estaba bastante influida por la cultura hippie y por lo tanto odiaba las pretensiones elitistas. Obviamente cuando llegué a Yale y comencé mis estudios en el Departamento de Literatura, ya detestaba a todos los profesores y estudiantes. Todo me resultaba sumamente competitivo. Como ya tenía suficientes créditos, no necesité seguir en literatura y decidí pasarme a antropología y arqueología. De ese modo comencé a interesarme por la arqueología mesoamericana. Quería viajar a Yucatán para conocer las ruinas, fotografiar en las excavaciones, etc. Finalmente nunca lo hice, pero así comenzó mi interés por América Latina, estudiando con Michael Coe (el hombre que descubrió las cabezas olmecas). Es curioso cómo uno nunca hace aquello que cree estar haciendo: gracias a la arquelología me interesé por América Latina y a través de la venta de pochoclo me interesé por el cine. En 1972 un buen amigo y yo fundamos un pequeño cineclub en un pueblito donde exhibíamos cine de autor, una película distinta cada noche. Lo hacíamos solo para divertirnos, porque lo extrañábamos de la época en que trabajábamos en el cineclub. Nos conseguimos dos proyectores, construimos la pantalla, hicimos los carteles, los pósters. Fue algo hecho a pulmón, muy de 1972, y tuvo un éxito bárbaro, en el pueblo todo el mundo nos adoraba. Después me comenzó a gustar la fotografía y así llegué a Chicago. Junto con mi amigo estudié nueve meses fotografía en la Art School of Chicago. Un tiempo después empecé a trabajar con una mujer que estaba armando un mini cineclub. Esto sucedió durante un año en el que se fomentaba la exhibición de películas intentando crear centros regionales para mostrar cine. Así que me puse a trabajar para ella vendiendo entradas por la noche, mientras mantenía unos cuantos trabajos durante el día. Creo que me contrató porque yo no significaba una amenaza: no había ido a una escuela de cine, no era una académica, no sabía demasiado, era muy entusiasta, muy joven, sabía mecanografía, sabía escribir, podía contestar el teléfono, hablarle al público. Entonces me quedé ahí durante cinco años. Y me convertí en directora asociada del centro de cine que fue creciendo muchísimo. Hacia 1974 tuvo lugar un festival de cine de la mujer al que asistieron diez mil personas en diez días.

¿El primer festival de cine de la mujer?
No, el primero fue en Nueva York, un año antes. De todos modos se trataba del mismo momento y es acerca de eso que he estado escribiendo últimamente: estoy intentando retratar ese período. Ese fue el momento de mi formación en el que nos suscribíamos a revistas de cine e intentábamos leer todo lo que estuviera disponible. Los setenta eran una época maravillosa para el cine en todas partes, especialmente en Chicago, gracias a las revistas, la teoría; también había una fuerte tradición de cine independiente. Después de unos cinco años rechacé todo eso, pero en ese momento fue lo que me formó. Hacia fines de 1977 abandoné el cineclub en el que estuve cinco años, y me convertí en una crítica del *Chicago Reader*. Escribí ahí durante tres años reseñando cine independiente y alternativo, películas europeas y latinoamericanas. En 1976, en EE.UU. todo el mundo se dedicaba a cosas como "John Ford: la historia del western", mientras yo hacía un festival de cine revolucionario. Gradualmente me volví hostil hacia todo el cine de vanguardia de corte machista.

En ese momento, ¿en qué escalón se encontraba la teoría feminista?
Recién estaba desarrollándose. Laura Mulvey, quien, antes de llegar a Chicago, había estado trabajando en una librería londinense, nunca había escrito ninguna teoría cinematográfica, solo uno o dos artículos sobre arte para una revista feminista. Con el tiempo volvió a Londres y recibí una carta de ella en la que decía que estaba invirtiendo su verano en la trabajosa redacción de un artículo acerca del tema.

¿Vos creés que ese artículo fue fundacional?
Creo que marca un punto de transición. Es el fin de ese mundo que consistía en hacer películas, descubrirlas, verlas, entrenar mujeres para hacerlas; es el fin de toda esa actividad política y el comienzo del feminismo académico, alta teoría, lenguaje especializado, cierto tipo de estudios. El artículo marca el pasaje de una cosa a la otra. En ese período, a mí no me atraía el cine desde la teoría sino desde la exhibición. Ese es un factor muy determinante en mí dado que yo siempre me relacioné con el público. Siempre me atrajo esa dimensión social del cine. En una amplia gama de estilos cinematográficos, siempre estuve interesada en las respuestas y reacciones de las personas, en cuestiones de desarrollo. Mis intereses siempre se dirigieron hacia donde parecía haber una energía más allá de la carrera de alguien. Me parece bien que la gente tenga sus carreras, la del cine es tan buena como lo puede ser la medicina o cualquier otra, pero ese no es mi interés principal. Tal vez esté fuera de moda.

¿Hasta cuándo escribiste para el *Chicago Reader*?
Trabajé allí durante tres años y entonces algo sucedió en EE.UU.: fue elegido Ronald Reagan. Y empecé a enseñar en una escuela, a dar conferencias, algo que nunca había hecho hasta el momento. No tenía un trabajo regular, así que hacía todas estas cosas. El triunfo de Reagan fue un gran shock para todo el mundo. Me pregunté qué se debía hacer frente a semejante cambio de atmósfera. Evidentemente lo mejor que podía hacer

era encontrarme un trabajo para los siguientes cuatro años. Entonces leí acerca de un empleo en Nueva York en una agencia pública y allí fui contratada como directora del programa de cine. Me mudé a Nueva York. Pensé que solo sería por cuatro años pero después Reagan fue reelecto y encima luego vino Bush... Finalmente renuncié, no pude estar más tiempo entre los republicanos, pero durante once años fui una burócrata: encargándome de las exhibiciones cinematográficas, las publicaciones, las producciones y la distribución en todo EE.UU. Después empecé a escribir para distintos medios, lo que me permitió un cierto cambio de aire, pero aún mantenía ese cargo.

¿Y todavía vivís en Nueva York?
No. Después de abandonar ese trabajo, me quedé en Nueva York un tiempo más y empecé a extrañar el oficio de escritora. Así que me mudé a San Francisco, donde comencé a enseñar en Berkeley, aunque no en forma regular. Actualmente doy conferencias, hago programaciones para distintos lugares, doy apoyo a fundaciones, hago radio y escribo para distintos medios. Además estoy terminando un libro que saldrá el año que viene. Es una recopilación de mis ensayos acerca de la mujer, el cine y la representación que hice en los años setenta y ochenta. Pero está combinado con una historia del período en que está hecho cada uno: escribí sobre esos momentos del cine y el feminismo, qué pasaba, cómo eran los festivales de cine de la mujer, qué se discutía, qué se ponía en juego, tratando de recuperar toda una historia que creo que fue borrada desde que el feminismo pasó al plano de la teoría. Estoy tratando de escribir una historia cultural de esos primeros quince años de cine y feminismo que terminan alrededor de 1985. En 1983 organicé el programa de cine independiente norteamericano llamado "La otra cara". La muestra fue subtitulada y llevada a toda América Latina; estoy segura de que llegó a Buenos Aires en 1984. En 1988 programé una selección de cine argentino para el Sundance, "La era Alfonsín".

¿Qué opinás de esta transición de las feministas de la organización hacia lo académico?
En principio, nunca nada se mantiene igual. Sería ingenuo decir que debería seguir siendo tal como era en ese entonces. Con ese cambio algo se ganó y algo se perdió. Es obvio que se ganó en carreras académicas para las personas y en concepciones teóricas novedosas que pueden ser muy productivas. Creo también que se ha llegado a un punto muerto en este momento. Las discusiones ya han sido incorporadas. Vas a cualquier clase y todo el mundo habla de la mirada masculina. Uno de los grandes problemas es que el modelo de la teoría feminista depende del cine narrativo clásico: está diseñado para el cine de Hollywood. Nunca funcionó muy bien como aproximación a la producción independiente, no tiene nada que ver con los documentales y tiene muy poco que ver con el cine realizado por mujeres durante las décadas de los ochenta y los noventa. Por otro lado, antes existía un impulso democrático para las actividades de distribución y exhibición, ampliando la audiencia y el interés, corriendo las fronteras para encontrar modos de incluir a la mujer. Era muy excitante y ahora eso se abandonó. Si no pertenecés a la universidad, no podés militar en esta teoría. Se ha hecho lo inverso de lo que se pretendía antes: en vez de expandirse desde una base profesional hacia la sociedad, se volvió hacia dentro de la academia, ampliándola para que las mujeres puedan entrar allí. No es algo terrible, no es el peor de los pecados. Si se desarrollaran también otros sectores, estaría bien. Pero hay cierta complicidad, cierta culpabilidad: en los setenta se publicaba la revista *Women and Film*, que tenía el aire de cualquier publicación de los setenta. Lo que la arruinó fue que se acercaran unas cuantas mujeres para apoderarse de la revista y generar un proyecto para el que jamás publiqué. La otra revista que se encargaba de informar acerca del cine de la mujer colapsó, no se editó nunca más. *Women and Film* fue muy importante a principios de los setenta, probablemente hubiera muerto de todos modos, de muerte natural. Ninguna de las publicaciones de los setenta sobrevivió demasiado bien.

¿En qué estado creés que está el feminismo en el cine?
En este momento está mucho más desarrollado. En cuanto a la realización, hay muchas mujeres haciendo cine, lo que antes no era usual. Esta es una diferencia profunda, pero que no habla de un cine verdaderamente feminista (si alguien sabe qué quiere decir esto). Quizá la película más feminista de los últimos diez años haya sido *Thelma & Louise*, en términos de impacto en la audiencia, de lo que hizo por el imaginario femenino. El año en que se estrenó hubo una gran reunión en Washington por el aborto, donde había mujeres que lucían prendedores que decían "Thelma y Louise viven". Así es como suceden las cosas: estamos entendiendo mal si pensamos que hay poca conexión entre una cosa y otra; la forma en que se comporta la cultura popular es diferente: la gente la usa para sus propias razones, la adapta a sus propias necesidades; es más flexible de lo que la gente piensa. Por otro lado, una mujer directora nunca hubiera obtenido la luz verde en Hollywood para filmar una película como esa, aunque hubiera tenido el coraje de concebir ese guión. Por eso, solo alguien como Ridley Scott la podía hacer. La guionista era una mujer, Callie Khouri, quien nunca fue elevada a la condición de genio. Por lo tanto, el gran problema con el que se encuentran las mujeres realizadoras es el acceso a la industria. Lo que hacen cuando llegan no es siempre lo que uno desearía, pero... bueno, al menos algunas personas, marginalmente, consiguen hacer cosas. El crecimiento del sector independiente, a través de Sundance y otros mecanismos, significa que hay un margen mayor. Pienso que aún existe un cierto desánimo entre las mujeres en cuanto a la posibilidad de llegar a hacer películas y de ver las películas que quieren ver. En cuanto a la teoría, creo que hemos llegado a un punto muerto. Para mí fueron muy importantes los últimos cinco años, con el crecimiento del cine lésbico-gay en los EE.UU. Escribí un artículo que considero una de las cosas más importantes que escribí en los noventa y que se llama "The New Queer Cinema" (el nuevo cine homosexual). El título del artículo se convirtió en una expresión para aludir a ese sector. Fue publicado por el *Village Voice* alrededor de 1992 y posteriormente circuló por otras publicaciones del mundo. En esa época me encontraba muy próxima al Sundance. Reuní un gran panel con Derek Jarman, Todd Haynes, Isaac Julian y mucha otra gente. Fue un momento muy excitante, y ese será el libro que haré después de este, con ensayos de todo el período, porque entonces escribí mucho. Pero eso ya se acabó.

¿También? ¿Por qué?
Fue incorporado. Lo que me excitaba de ese movimiento es que me recordaba el feminismo y los festivales de cine de la mujer en los setenta. Es exactamente lo mismo. Estos festivales de cine lésbico-gay se convirtieron en un circuito para el que la gente comenzó a producir, y daba lo mismo que fuera en cine o en video, porque en casi todos se exhibía tanto una cosa como la otra. En estos festivales se pone gran énfasis en la programación. Existe un público ansioso por conocer esta producción. Y se genera una respuesta muy buena, con debates muy entusiastas. Entonces, para mí en los setenta se trató del feminismo y del cine de las mujeres, en los ochenta el tema pasó a ser la llegada del cine negro a Hollywood y en los noventa el "new queer cinema". Es en estos lugares donde he encontrado la excitación, donde he visto cómo se creaba un nuevo público.

¿Y esto cuándo se acaba?
Todd Haynes, por ejemplo, finalizó el rodaje en Londres de *The Velvet Gold Mind*, una historia de ficción basada en David Bowie, Lou Reed y todo el glam rock de los setenta. El presupuesto: siete millones de dólares. Algo cambió. Este es el tipo de cosas que suceden.

Pero eso está sucediendo con el cine independiente norteamericano en general...
Sí, pero jamás sucedió con el cine feminista; nunca nadie estrenó una película de siete millones de dólares. Por otro lado,

comenzaron a abundar películas hollywoodenses sobre asuntos gay. Aparecieron programas televisivos, como la serie *Ellen*. Es una de las maneras en que esto se instala en la cultura. Lo que más me interesaba no era el hecho de ver que había un montón de gays haciendo sus películas, sino que había muchísima experimentación, la gente buscaba un nuevo lenguaje cinematográfico para hacer esto. Isaac Julian es un ejemplo para tener en cuenta; es un director inglés negro que dirigió una película que se llama *Looking for Langston*. Hizo films en blanco y negro, muy experimentales, influido por Derek Jarman y también por el feminismo. Derek Jarman formó parte de este movimiento en sus últimos años y celebró el cambio en la recepción de su obra poco antes de morir. Lo que pasa ahora es que se descubrió un mercado y que muchos oportunistas salieron a hacer cine para gays pero ya desde otro lugar. En el Sundance Festival del año pasado sucedió algo increíble: sobreabundaban las películas con personajes de lesbianas. Fui citada en *Newsweek* diciendo "todo el mundo quiere tener una lesbiana". Podemos citar el caso de Kevin Smith, un director que adquirió mucha notoriedad un par de años atrás por su horrible y exitosa película *Clerks*. Tras haber hecho una película muy mala, volvió al Sundance con la siguiente historia: un chico se enamora de una lesbiana quien, por supuesto, se enamora de él; tienen una relación, pero él cambia de opinión por la historia de ella y acaba rechazándola. Fue un éxito enorme. Mientras que todas las películas hechas por directoras lesbianas eran ignoradas, la de Smith se convertía en una verdadera obra maestra. Es eso lo que sucede: no solo se hacen películas sobre la temática gay para el gran mercado; ahora hay que soportar que los muchachos heterosexuales las puedan hacer mejor. Entonces, para mí se acabó.

¿Y qué viene ahora?
No lo sé, tengo que esperar un rato y ver. Tal vez Brasil. O Hong Kong, Corea, Taiwan...

¿Qué opinas del cine asiático?
En realidad no le presté demasiada atención. Cuando fui a Hong Kong me encontré con Tony Raynes, un crítico inglés que no veía desde los setenta. El lleva quince o veinte años trabajando en el tema del cine de Hong Kong y de Asia en general. Hay un director que me interesa particularmente que es Wong Kar-wai. Cuando vi *Chungking Express* me pregunté cómo puede suceder algo así.

Nosotros vimos solo dos películas de él: *Ashes of Time* y *Happy Together*.
Pienso que este hombre es probablemente el director más brillante que está trabajando en este momento en el mundo entero. Es fenomenal. Junto con su equipo hace improvisaciones asombrosas. Creo que está logrando verdaderos melodramas masculinos, los está inventando...

¿No se podría decir lo mismo de John Woo?
Sé que algunos dicen esto de John Woo; sin embargo yo lo incluyo en la tradición del western, en la línea de John Ford, de los grandes westerns donde hay un romance alrededor de la masculinidad y existe una suerte de nobleza. Se podría decir que allí hay melodrama, pero sería un nombre inapropiado. En cambio, los de Wong Kar-wai son verdaderos melodramas masculinos. Escribí una nota sobre él que se llama "Rebelde sin país" porque me recuerda a James Dean en *Rebelde sin causa*, esos héroes melancólicos, esos hombres angustiados con el corazón roto; y aunque disparen, los tiros no tienen nada que ver con la masculinidad; las mujeres también disparan. Y logra hacer una película de acción que no trata sobre la acción. En general hay films emocionales que no desarrollan la emoción porque solo apuestan a la acción. Para él la cuestión no es la acción y el resultado es la emoción. Esta película me pareció fascinante e iría a ver cualquier cosa suya, porque creo que siempre hay algo para descubrir en él.

Siempre filma muchísimo más de lo que deja. Podría hacer dos o tres películas con todo el material que registra. Y a pesar de ser películas hechas con fragmentos, están muy bien construidas.
Solo tiene una vaga idea de lo que va a hacer. Nadie sabe lo que está haciendo, pero se las arregla para que todo funcione a la perfección.

Además del cine asiático, dijiste algo sobre Brasil...
Sí, tengo grandes esperanzas en Brasil. Creo que salen películas verdaderamente interesantes cuando existe algún catalizador social y creatividad personal. Pocas veces vienen solo de un lado o del otro. Lo más interesante está siempre en la intersección. Como en el caso de Wong Kar-wai, quien es un ejemplo de genio personal, nada sería posible si no fuera por un proceso al nivel de las naciones que permite que se escuche por primera vez la voz de un país como Hong Kong. Lo mismo vale para el cine feminista y la cultura gay.
Otra cosa que me está interesando mucho es el video, a veces más que el cine. El cine está siendo estrangulado por las escuelas de cine, porque se imparte el modelo industrial. Syd Field está en las librerías de Brasil, traducido al portugués: Acto I, Acto II, Acto III, ¿para qué se necesita todo eso?

Ese es un misterio para nosotros, porque en la Argentina también enseñan con ese libro. Es horroroso.
Estoy de acuerdo. Pero más allá del guión, lo que se enseña en las escuelas de cine son los valores de las producciones clásicas. La gente que sale de las escuelas de arte haciendo video, aun con menos entrenamiento, es mucho más experimental, está fuera de las tradiciones impuestas y no busca un lugar en el mercado. Si bien hay cosas verdaderamente malas, porque agarrar una cámara y hacer cualquier cosa es muy fácil, surgen cosas muy excitantes. Y yo necesito excitarme, amar u odiar algo.

Estamos asombrados por tu interés en el video, porque antes hablabas de la creación de un público y lo que prueba el video es que es posible no crear un público.
En primer lugar he visto que sí tiene una audiencia. En segundo lugar, a los documentales que se pasaron en el Sundance el año pasado se les hizo un transfer para llevarlos a formato de cine. Por lo tanto, las diferencias ya no están tan claras. Después, hay videos y videos: no me interesa el videoarte pero hay otra clase de video muy energético. Tenemos que recordar que existe todo este sector del video musical. Allí nos encontramos con mucha mierda pero también con cosas muy interesantes que pueden ser vistas por mucha gente y no solo por aquellos que se meten en una pequeña galería. Otra cosa: la gran ironía de estos medios como el cine y el video es que cuanto más acceso tenés a los medios para producirlo, menos acceso tenés al público. Es una contradicción. Mientras que la forma más sencilla de filmar es agarrar una videocámara, la más complicada para acceder al público es proyectar en una pantallita de video. Por otro lado, la forma más inaccesible de producir son los 35 mm, aunque sea la que más fácilmente llega al público. Cuando la gente decía que con la aparición de las videocámaras todo el mundo podría convertirse en director, se estaba olvidando de la importancia de la distribución y el mercado que puede frenar cualquier tipo de desarrollo independiente. Probablemente ustedes tengan razón cuando dicen que estos videos no consiguen una gran audiencia, pero muchos lo hacen de alguna manera, más subcultural. La única audiencia no es el mainstream. Pensemos en la carrera de alguien como Todd Haynes, que hizo una pequeña película de cuarenta minutos y por la reputación que esta obtuvo consiguió filmar películas mainstream. El mismo Derek Jarman hizo videos para los Pet Shop Boys, filmó en super ocho. Hay quienes pueden seguir este camino, aunque no esté abierto a todo el mundo.

Entrevista: Quintín y Flavia de la Fuente
Traducción del inglés: Lisandro de la Fuente ■

Video del Angel

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

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

Entrega a domicilio

Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando encontrálos en Videoclub Gatopardo

Piedras 1086
San Telmo

Tel. 300-5139
Estac. sin cargo

Las películas que no conseguís

PICCADILLY
VIDEOTECA
CINE ARTE • DE AUTOR • FANTASTICO
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

Traducción del inglés
Gabriela Ventureira ✆ 815-1415

AVANT PREMIERE
Cine desde adentro
Sábados de 12 a 13 Hs
RADIO ABIERTA
FM 91.1

REVISTA
HISTORIA
TODO ES
TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL
VIAMONTE 773 - 3º PISO - (1053) BUENOS AIRES
TEL. 322-4703/4803/4903

Cinéfilos S.R.L
Presenta
La Videoteca
Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

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

Festival de Chicago

Del 9 al 19 de octubre se celebró el Festival de Cine de Chicago.
Quintín fue invitado para formar parte del jurado de FIPRESCI
y hacia allí partió con Flavia.
El resultado, como puede verse en las páginas que siguen,
fue más turístico que cinematográfico.
El cine, como se sabe, es una excusa para muchas cosas.

En el viejo Chicago

por Quintín

No hay festivales demasiado importantes en Estados Unidos. La razón es obvia: no les interesa promover el cine extranjero cuando su industria da tantos beneficios. Es el país exportador por excelencia y no subsidia la producción y menos los festivales. El festival más grande de Norteamérica es el de Toronto (no competitivo), que suele reunir a todas las películas que ganaron premios en otras partes o causaron buena impresión. Volviendo a EE.UU., el festival de Nueva York es un poco la puerta de entrada del cine del mundo, pero exhibe solo una treintena de películas y no da premios. Este año exhibió una muestra variada, que incluyó desde *El sabor de la cereza* de Kiarostami, que ganó en Cannes, o *Hana-Bi* de Takeshi Kitano, que lo hizo en Venecia, hasta *Martín (Hache)*, pasando por la última de Almodóvar (*Carne trémula*), dos de Wong Kar-wai, *Profundo carmesí* de Ripstein, una exquisitez sobre una obra de Schönberg de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, la segunda parte de *The Kingdom*, la miniserie de Lars von Trier y un par de estrenos americanos inminentes: *Boogie Nights*, un retrato hecho en Hollywood del mundo del porno que tuvo muy buenas críticas, y *Year of the Horse*, el concierto de Neil Young filmado por Jim Jarmusch.

El Festival de Chicago va por la edición Nº 33 (dos menos que Nueva York), y es el festival competitivo más antiguo de los Estados Unidos. Se realiza casi simultáneamente con el de NY. Este año, Chicago fue del 9 al 19 de octubre, mientras que su competidor terminó el 12 de octubre. Nueve películas se exhibieron en ambos festivales. Pero Chicago es un festival-festival, con una decena de proyecciones diarias en varias salas, premios y ceremonias, aunque sin demasiado ambiente, porque la ciudad es grande y no hay un lugar de reunión ni un centro de prensa y tampoco conferencias de los directores. Este año, las proyecciones se concentraron en un multiplex, evitando la dispersión y los viajes de años anteriores.

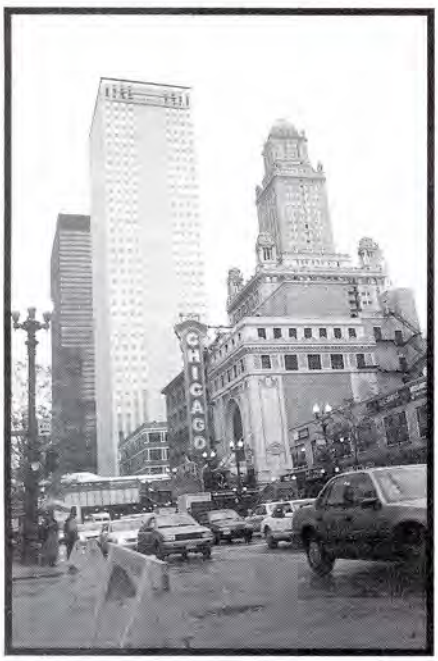
El festival se divide en cuatro secciones: la competencia internacional (21 películas), la competencia de FIPRESCI (12), conformada por primeros y segundos films, "Explorando el mundo" (21), "Explorando los EE.UU." (9), más cinco exhibiciones especiales y homenajes a Roger Corman, Sam Peckinpah y Spike Lee. También hubo cortos y hasta una sección denominada "Clásicos románticos", con cuatro películas. Total de largos: 78.

Por deber, vi entera la sección preparada por el festival para el jurado de la FIPRESCI, que por primera vez se constituyó en un festival norteamericano. Resultó decepcionante, con algunas películas francamente espantosas, de esas que ponen de mal humor para seguir yendo al cine y hacen maldecir la profesión de crítico. La premiada, sin demasiadas discusiones, resultó *La vida de Jesús*, del francés Bruno Dumont, que se verá en Mar del Plata. Actuada por no profesionales, de tono grave, cuenta la historia de un epiléptico de pueblo, su madre, su novia y su grupo de amigos aburridos, ignorantes y violentos en un estilo casi bressoniano, sin música y con una cámara elegante y precisa. Sería una gran película si se eliminaran un muerto de sida y varios planos de genitales, rodados con dobles, que intentan subrayar la brutalidad en los actos sexuales de estos campesinos y que confirman cierta tendencia al sensacionalismo que muestran los realizadores jóvenes cuando relatan la vida de otros jóvenes de posición social inferior. De todos modos, la película está lejos de las estetizaciones baratas y las truculencias de *El odio*, de un compatriota de Dumont, Mathieu Kassovitz, que acaba de salir en video en la Argentina.

Love and Death on Long Island, una inteligente comedia anglocanadiense de Richard Kwietniowski, recibió una mención especial de FIPRESCI. La habíamos visto en Cannes y nos dejó un muy buen recuerdo (ver Nº 63). La tercera película en discusión fue *Moebius*, de Gustavo Mosquera, un papel muy digno. Una cuarta, la turca *Somersault in a Coffin* (algo así como *El muerto que se retuerce*), no podía ser elegida porque ya había ganado un premio FIPRESCI en otro festival y los reglamentos de la organización prohíben repetir. Dirigida por Tabutta Rovasata, tiene como protagonista a un marginal que tiene el vicio de robar coches para darse el gusto de manejar y, de paso, evitarse el frío de dormir a la intemperie. Otro film interesante de marginales, crudo pero no despojado de humor y con un sabor local que destila autenticidad. La quinta película que, a mi juicio, podía salvarse del incendio, fue *Post Coitum, animal triste*, de la francesa Brigitte Rouan, que también interpreta a una editora de libros que tiene un buen trabajo y una familia armoniosa pero se enamora perdidamente de un español más joven que ella. Esta es una historia verdaderamente original, porque no se trata de la

El jurado de la FIPRESCI

Chicago Theatre



consabida trama de infidelidad por rutina y aburrimiento, ni de la descripción costumbrista de la pequeña burguesía por las que tanto ha transitado el cine francés, sino de un verdadero arrebato pasional que se justifica a sí mismo sin necesidad de comentarios morales. Hace mucho tiempo que no tenía la sensación de estar en el cine frente a sentimientos tan verdaderos como la atracción amorosa, el coraje y el dolor que vibran en esta película.

El festival se inauguró con la película Nº 51 de Sidney Lumet, *Critical Care*, en la que el director demuestra una vez más su capacidad para alternar bodrios con obras decentes. Esta es una farsa verdaderamente mala sobre un centro de terapia intensiva. Dos hermanas discuten si debe prolongarse la vida de su padre convertido en vegetal. En el medio está el doctor James Spader y detrás las mafias de los abogados, la medicina y los seguros. Todo termina con un llamado a la compasión en una especie de juicio, otra de las obsesiones de Lumet, que cada día parece más fósil, al punto de que inventa una escena absolutamente retorcida solo para declarar que desde Eisenhower las cosas andan muy mal.
En la competencia principal había buenas películas, como *The River*, obra maestra del taiwanés Tsai Ming-Liang que ganó un premio en Berlín y que vimos en Cannes, al igual que *Viaje al principio del mundo* de Manoel de Oliveira y *Funny Games* del austríaco Michael Haneke. Todas perdieron frente a la ópera prima como director del actor Alan Rickman, que ganó el premio mayor que aquí se llama "Hugo", a la que cuesta mucho imaginar mejor que las anteriores. Pero no la vimos, así que me abstendré de prejuzgar.
En cambio, asistimos a *Confesiones privadas* de Liv Ullmann, sobre guión de Ingmar Bergman. Aunque las historias sobre la familia Bergman están un poco sobrevaloradas, es justo reconocer que Ullmann las trata mucho mejor que Bille August, por ejemplo. Esta es la típica película intimista, de época, que bucea en la religión y la familia sueca, con rigor y solidez. Tanto clasicismo termina siendo experimental en esta época de imágenes gratuitas y falsamente modernas, aunque me gusta consolarme del aburrimiento que me provocan estas películas diciendo (exageradamente) que son notas al pie de la filmografía de Bergman, que a su vez son notas al pie de la de Dreyer. Puesto de otra manera, tengo la sensación de que las películas de Bergman, o las de Ullmann y August, no necesitan del cine: podrían ser novelas o teatro, mientras que las de Dreyer exploran en las posibilidades del medio. Más aun, el mundo de Bergman, etc., es el de 1920 y, por eso, cineastas y espectadores lo comprenden tan bien, mientras que los films de Dreyer parecen hechos en el 2300, para mentes más desarrolladas que las nuestras, que no tienen deudas con la psicología.
Algo parecido me sucedió con *Suzaku*, de la japonesa Naomi Kawase, que ganó la Cámara de Oro, el premio para óperas primas de Cannes. Es una película que registra la herencia de Ozu por su tranquilidad, sus cortes directos, su nostalgia por la disolución de la familia y la llegada de nuevos tiempos. Tiene además esa fotografía verde tan típica de muchos films japoneses y una historia construida con un mínimo de información. Ozu, sin embargo, trabajaba con una densidad cinematográfica e histórica que ya está fuera del alcance del cine, al que solo parece que podemos pedirle ese minimalismo de superficie que *Suzaku* trabaja con maestría.
Kitchen, de Yim Ho, es una película de Hong Kong, el lugar del mundo donde la contemporaneidad parece brotar con más facilidad en la pantalla. El cine de allí tiene la inmediatez de la telenovela, la libertad para ocuparse de la vida cotidiana con libertad y sin academicismo, de tratar los sentimientos frontalmente pero con una textura y una economía que la televisión no posee en su obviedad y exceso discursivo. En *Kitchen*, se cuenta un amor que nunca termina de concretarse entre dos primos, ella un poco autista, él un poco tarambana. El tercer personaje es la madre de él, que resulta ser en realidad el padre que se cambió de sexo porque no pudo soportar la muerte de la madre auténtica. Todo esto ocurre sin que nadie se escandalice, con momentos de intensa cursilería acompañados de una notable frescura en el tratamiento de la intimidad. Está lejos de ser una gran película, pero da que pensar. Por ejemplo, que cierto cine popular de los países orientales (no el de Zhang Yimou, por ejemplo, más sofisticado pero también más pegado a la dramaturgia tradicional) posee una doble impredecibilidad. Por un lado, todo puede ocurrir en el relato sin que resulte forzado: es poco lo que nos informa de cada situación como

El señor Lee va a Chicago

Hay dos críticos de cine importantes en Chicago. Uno es Jonathan Rosenbaum, que escribe para el *Chicago Reader*, un semanario de distribución gratuita equivalente al neoyorquino *Village Voice*. Rosenbaum es el más intelectual de los críticos americanos. Vivió en Francia, Godard lo cita como uno de los pocos representantes dignos de su oficio, tiene una posición política de izquierda, no es un fanático de Hollywood y suele ser riguroso en sus análisis. El otro es Roger Ebert, ganador del premio Pulitzer pero más famoso por el programa de televisión en el que, junto con Richard Sisckel, inventaron el juego de subir o bajar el pulgar ante cada película. Tiene la fama de ser el único crítico de cine que se hizo rico con su profesión. El conservador Ebert escribe bien, pero su gusto cinematográfico es detestable y se las arregla para elogiar casi cualquier cosa que salga de Hollywood, sosteniendo los gustos mayoritarios desde los valores del americano medio y la verosimilitud de las películas con respecto a la psicología de bolsillo. Uno supondría que personajes tan opuestos deberían estar en desacuerdo en todo. Pero el cine de Spike Lee constituye una excepción.

Rosenbaum y Ebert practican con Lee una adulación sorprendente. En su último libro, *Movies as Politics*, Rosenbaum incluye una exégesis de *Haz lo correcto*, en donde pone al film por las nubes y le atribuye a Lee una absoluta clarividencia en su tratamiento de la sociedad americana. La posición de Rosenbaum es atendible, aun en su seguidismo acrítico. Pero es imposible aceptar que Rosenbaum escriba en el *Reader* que la última película de Lee, *Four Little Girls*, es su favorita en el Festival de Chicago. Se trata de un documental para HBO sobre la muerte de cuatro niñas negras por una bomba colocada en una iglesia de Alabama en 1962. No está nada mal como programa de televisión, tiene algunos momentos excelentes, pero su tratamiento del tema elige el sentimentalismo frente a la precisión. La película se excede en imágenes de los familiares de las víctimas que no dejan de recordar sus impresiones del día del atentado que terminan pareciéndose a las típicas imágenes de un noticiero que intenta registrar ante todo el dolor y las lágrimas. Rosenbaum no hizo aquí lo correcto.

El testimonio de la adulación de Ebert hacia Lee nos llegó en forma oral. Resulta que el festival le otorgó al realizador un premio por su carrera. El encargado del discurso fue Rogert Ebert, que durante diez minutos se dedicó a señalar cómo había descubierto sus primeros films y la indescriptible emoción que sintió el día en que vio en Cannes *Haz lo correcto*. Lee, dijo Ebert, es extraordinariamente ecuánime con sus personajes y tiene una inventiva prodigiosa que ejemplificó con sus secuencias de títulos y las famosas tomas en las que los personajes se deslizan en el aire, uno de los signos más discutibles del manierismo de Lee. Este agradeció la obsecuencia con aire modesto, hizo alguna broma sobre la rivalidad de los Bulls y los Knicks, hizo subir al estrado a la madre de una de las

víctimas y pidió al público que apoyara los films de directores negros menos conocidos. No parecía encontrarse en su ambiente.

Acaso todo se entienda un poco más si agregamos que las autoridades del festival recibieron a Lee como un hermano y no fueron menos pródigas en elogios. Hasta produjeron un video (muy malo) para la ocasión. El detalle es que no observé a un solo empleado negro trabajando en las oficinas del festival. Es muy difícil para un extranjero entender las relaciones raciales en los Estados Unidos. La mezcla de culpa, hipocresía y corrección política nos excede largamente. ■

Quintín

para saber lo que ocurrirá después, a diferencia del cine del resto del mundo, donde las acciones responden a la resolución de un conflicto que se plantea de entrada y condiciona todo el resto. Por el otro, es muy difícil desentrañar el sentido de cada plano, que puede ser tanto un comentario como una descripción, pero se deja ver sin ansiedad anticipada. A diferencia de Dreyer, Ozu sí ha dejado una herencia interesante.

La única película de las otras secciones que vimos fue la brasileña *Pequeño diccionario amoroso*, ópera prima de Sandra Werneck, con guión de José Roberto Torero, un gran admirador de Woody Allen que también dirige y publica novelas de éxito en su país. El film costó poco, recaudó mucho y tiene una estructura interesante. Cuenta la historia de una pareja, desde el encuentro a la separación, intercalada con comentarios de sus mejores amigos sobre la vida amorosa de los hombres y las mujeres. Las escenas están separadas por títulos en orden alfabético: "amor", "sexo", "pelea", etc. Es una película sólida, profesional, con momentos verdaderamente graciosos y extremadamente convencional, a pesar de la novedad en su formato, y que nos dejó particularmente ofuscados. En primer lugar, por la tilinguería visual que destila el film, que constantemente parece estar filmando comerciales de ropa interior o de decoración de interiores, efecto que se agrava por los clásicos colores saturados que usan los fotógrafos brasileños. Pero, sobre todo, porque esa misma idea del diccionario que todo lo contiene intenta universalizar la mediocridad de una clase media con más lujos que luces. La película se hace impúdica regocijándose ante el egoísmo y la debilidad de sus personajes y disimula su patetismo con su falso optimismo final que promete torpemente más de lo mismo.

El lema del festival fue "All hip. No hype", algo así como: "Todo bueno. Nada sobrevalorado". No cabe pedirle veracidad a un eslogan, pero este resultó particularmente desafortunado: la selección de películas pareció orientada a conseguir lo que ya había sido probado en otra parte, sin agregar nada que pueda considerarse un descubrimiento. Si bien es cierto que Chicago, como toda ciudad de provincia del mundo, no tiene muchas oportunidades de ver el cine que se hace en otras partes y, en ese sentido, el festival ofrece algunas, una selección como esta no puede generar más que una moderada curiosidad, insuficiente para superar la tendencia general hacia la apatía frente al cine que no se consume habitualmente. ■

Chicago: la ciudad y el resto

Las fotos y el alma

por Flavia de la Fuente

Q., Claudia y Teddy en Atlantic City

F. y Q. discutiendo sobre las salchichas en The Gray Papaya

Fotos y ciudades. Siempre vuelvo de viaje con decenas de rollos de fotos para revelar. La calidad de las fotos es un indicador infalible de cómo la pasé en cada sitio. Si en un lugar estoy deprimida, estresada o aburrida, en general no saco fotos. El gatillo se empieza a disparar solamente cuando logro cierta armonía con el mundo externo. Es entonces que cada árbol o cada edificio me parece interesante para ser fotografiado. Y, al día siguiente, los mismos lugares iluminados de manera diferente, ya sea la luz de un día nublado con un cielo plomizo o la de un atardecer dorado o violáceo, pueden provocar la euforia de esta fotógrafa amateur. Estas sensaciones son raramente compartidas por los eventuales acompañantes, en general solamente Q., que no se enteran de nada y caminan apresurados e indiferentes. Fotografiar ciudades es un placer absolutamente solitario. Capturar las últimas imágenes de un día, corriendo contra el tiempo e imaginando qué es lo que vamos a atesorar es una experiencia que me produce una felicidad única y una peculiar intimidad con el universo. Instantes fugaces y no muy frecuentes. La luz, los objetos y yo. Solo el sonido del mundo y el de mi respiración. Nada que perturbe la calma. Casi el paraíso.

Nueva York. Ultimamente no puedo sacar fotos de Nueva York. La primera vez que visité la ciudad en 1993 saqué miles de fotos. Y casi todas me gustan. Estaba impactada por los gigantescos rascacielos, el anaranjado Village, las *brownstones* del Upper East Side y de Brooklyn Heights, los Cloisters y todo lo que veía. Volví dos años más tarde para el Festival de Nueva York y la odié con toda mi alma. La incomodidad, la soledad y la angustia eran los sentimientos predominantes. Creo que no saqué más fotos que las obligadas a los cineastas y actores que participaron del festival. Ahora hicimos una breve visita de cuatro días y paramos en casa de nuestros amigos Claudia y Teddy Di Poi. Pese a la buena compañía, Nueva York me siguió pareciendo inhóspita, ruidosa, incómoda, calurosa, claustrofóbica, ridícula con sus prohibiciones y prevenciones (¿alguna vez tuvieron la ocasión de escuchar el volumen de la sirena de los bomberos de esta ciudad?). Las avenidas están embotelladas hasta los domingos. Es imposible circular por la superficie. El subte es el único medio de transporte razonable. Todo es muy difícil. No sé,

pero Manhattan me crispa. Y sobre todo, cuando tengo que vivir en el tedioso Midtown. Caminar por la 57 me entristece, la Quinta con sus multitudes corriendo a sus trabajos me marea. El sol no brilla en las calles. El cemento me hastía. El único remanso es el Central Park, pero para estar todo el día en el Green tomando sol, mejor me quedo en Palermo que es más cerca y más barato. En fin, la cosa es que estaba tan fastidiada que ni siquiera me salieron las fotos que le saqué en el Village a Juan José Campanella tomando su frapuccino. ¿Y qué corno es un frapuccino? En Estados Unidos ni siquiera tomar un café es algo simple. No se pide un café. Hay espresso, espresso doble, café normal, café con vainilla, con canela, con chocolate, capuccino, frapuccino (capuccino gigante con helado). Como les decía, las fotos de Juan Campanella me salieron todas fuera de foco (y eso que mi cámara es automática).

Una tarde salimos con Claudia y Q. a hacer una caminata por el Upper West Side sugerida por una guía muy buena que se llama *Nueva York. Walking Tours of Architecture and History*. Pese a que esos paseos me suelen encantar, no estaba de humor para las fotos. Hacía mucho calor. Los pies, la columna y la cabeza nos pesaban. Conocimos el famoso Dakota y muchos otros edificios bellos y antiguos de esa zona. Claudia tomó el mando de la cámara e inmortalizó un grato momento: comer panchos en The Gray Papaya, un lugar mistongo pero que hace unas salchichas asadas maravillosas. No sirven Coca. Solo hay jugos de papaya, piña colada y mango. Dos dólares por dos panchos y un jugo. El que reconoció el antro fue Q. porque lo había visto en un bodrio denominado *Un impulsivo y loco amor*, donde se afirma que allí se comen los mejores hot dogs de NY. Y confirmamos que era verdad. Otra buena parada fue en Zabar's, un sitio donde se encuentran todas las delicatessen del mundo, pero que no deja de ser un boliche para la gente del barrio. Unos viejos se nos acercan y nos dicen: "Conocemos todo el mundo. Pero no hay nada como Nueva York. ¿Dónde va a haber otro Zabar's?" Esa misma noche, agotada y molesta, saqué todo lo que pesaba de mi mochila, que suele andar por los diez kilos. Entre esos objetos estaba mi cámara. Y bueno, esa noche nos cruzamos con Almodóvar (por razones obvias no hay fotos) y, lo que es muchísimo peor, con nuestros amigos Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. Los Ripstein se alegraron muchísimo de vernos. También eran víctimas, aunque de manera más justificada, del efecto Nueva York. Los pobres tenían que ir al *Questions and Answers* de su película *Profundo carmesí* ante el público gringo en el Lincoln Center, en donde se estaba desarrollando el Festival de Nueva York. Así que los mexicanos también estaban alterados. Paz tenía la cara descompuesta. Quedamos en encontrarnos para tomar algo después del "examen". Así lo hicimos. Paz ya había recuperado su cara habitual pero Rip seguía contracturado. Los dos Jack Daniels on the rocks que se tomó no lograron cambiarle el rictus. Es que la vida del cineasta en NY no es cosa fácil. Al día siguiente tenían como diez entrevistas con la tele, la radio y algunas revistas. Para tratar de apaciguar mi destemplado espíritu les pregunté a los Ripstein si conocían Chicago. La respuesta fue positiva. No solo habían estado en el mismo festival al que íbamos sino que Paz había vivido durante tres años en un pueblito de Wisconsin y solía frecuentar la ciudad ventosa. Paz odia apasionadamente a los gringos. Su comentario sobre Chicago fue el siguiente: "Tiene más o menos tres cuadras bonitas". Y Ripstein nos entusiasmó con respecto al festival diciéndonos: "No lográs encontrarte con

Spike Lee

Merchandise Mart

333 West Wacker Drive

Lake Point Tower

F., Roger Corman, Angela y Q.

La fuente Buckingham en el parque Grant

Uno de los tantos skylines de Chicago

Sears Tower

nadie. El lugar de encuentro, el *hospitality room*, es tan inhóspito que nosotros lo rebautizamos el *hostility room*". Después de estas impresiones sobre lo que nos aguardaría en los próximos días, nos despedimos de los queridos y estresados amigos y seguimos nuestra caminata nocturna por Broadway. Es grato caminar por NY a las dos de la matina. No hay nadie. No se siente miedo. No hay ruido ni autos y el calor ya no agobia.

Atlantic City. La noche siguiente Teddy y Claudia nos invitaron a conocer Atlantic City. Partimos en su auto a eso de las 19. Las vistas del *skyline* de Manhattan desde Nueva Jersey son hermosas. Atlantic City queda a unas dos horas de NY. Más o menos a la hora de viaje paramos a comer. Por supuesto, la oferta en la autopista no era muy variada: Burger King, Kentucky Fried Chicken y alguno más de esos. Comimos la consabida porquería. Y, por último, vino el café. Nos llamó la atención un cartel impreso en cada vaso de cartón que advertía que el café era peligroso porque estaba caliente. Teddy nos explicó que una mujer se llevó su café al auto y se le derramó en la entrepierna causándole quemaduras severas. La dama le hizo un juicio a Burger King y le ganó dos millones de dólares. Cosa de gringos. Finalmente llegamos a nuestro destino. Desde lejos se ven los techos rojos de los casinos. Atlantic City es como Las Vegas pero en pequeño. Tiene algo de ciudad fantasma y de escenografía de Broadway. Lo que vimos consiste en una rambla de madera que nos invitaba amablemente a cantar *Under the Boardwalk* y una hilera de hoteles con sus respectivos casinos, uno más kitsch que el otro, separados por negocios misérrimos, residuos de la ciudad hace 60 años. Carritos a tracción humana desplazan a los perezosos de un lado a otro por el módico precio de diez dólares. Uno de los hoteles más llamativos era el Showboat, que estaba todo decorado como si fuera una escenografía de Nueva Orleans. También estaba el Taj Mahal, que ya se imaginan cuán recargado era. Y así. Los casinos, parte esencial de los hoteles, son gigantescos como no me había imaginado. Constan de miles de tragamonedas y ruletas. Como era martes, estaba casi vacío. Como sabrán, en NY no se puede fumar en ningún lugar cerrado. En cambio acá, en el lugar del vicio, había sitios para fumadores y no fumadores. Q. tiene la teoría de que cuando se permite un pecado se pueden agregar otros. Así que en Atlantic City, como se puede jugar, también se puede fumar y beber. Todo era asombroso pero yo seguía nerviosa. Por eso no me salió bien la foto de Claudia y Teddy. Les saqué unas cincuenta y esta es la mejor. Pero la verdad es que me salieron horribles. Disculpen, chicos. No estaba en mi día fotográfico. Les aseguro que son mucho más lindos. Para colmo, perdimos 95 dólares entre las malditas maquinitas y la ruleta. Nuestros amigos tuvieron mejor suerte y nos invitaron a desayunar los clásicos huevos fritos con panceta y esa papa rallada que llaman *hash brown*. Entre los compañeros de juego se encontraba Martin Sheen. Teddy no se animaba a jugar en su misma mesa porque pensaba que el tipo jugaba fuerte. Para nada. Sheen apostaba con fichas de un dólar, la mínima, igual que nosotros. Al hombre se lo veía muy aburrido. A eso de las cuatro de la mañana, cuando emprendimos la retirada, nos volvimos a encontrar con el señor Sheen, quien ahora estaba disfrutando de un tragamonedas. Además de Sheen, lo que más abundaba en el casino eran unas viejas viejísimas que se preocupaban porque habían perdido 40 dólares. El ambiente en estos megacasinos es muy distinto del de los nuestros. La gente parece jugar para divertirse. El lado sórdido del juego permanece oculto. Llegamos a Manhattan muertos, a las siete de la mañana. Pero el esfuerzo había valido la pena.

Chicago. Llamamos al 666 6666 para pedir un remise e ir a La Guardia. Al día siguiente el auto nos vino a buscar. Subimos al coche distraídamente pero una decoración extraña nos sacó de nuestra modorra. En la luneta había un cofre bañado en oro, en los bolsillos de los asientos de adelante, biblias para que leyeran los pasajeros de atrás. El chofer, un negro muy serio, escuchaba sermones en la radio. Un sudor frío recorría nuestra espalda. Q. me advierte: "¿notaste lo que está pasando?" El conductor se cansa de la radio y pone un cassette con canciones religiosas. Nunca un viaje se nos hizo tan largo. Para colmo el camino estaba, como es usual, embotellado, porque en NY siempre están arreglando alguna calle esencial para la circulación. Temiendo no ya ser robados sino más bien asesinados por un Travis Bickle, finalmente llegamos sanos y salvos al aeropuerto. Nos recibió un cubano afable que odiaba a los gringos y que se ocupó de nuestro equipaje. Nos dijo que

estaba todo en manos cristianas, que no nos preocupáramos. Las manos cristianas le arrancaron el candado y rompieron los cierres a una de nuestras valijas. Amén.
Llegamos a O'Hare, el aeropuerto más grande del mundo, según dicen ellos, que siempre suelen pensar que todo lo de Chicago es lo más grande del mundo y, generalmente, es falso. Los habitantes de Chicago tienen algo de muy provincianos y un tremendo complejo de neoyorquinos de segunda. Asesorados por el conserje del hotel, nos dirigimos hacia el *hospitality room*. Durante nuestra primera caminata por la calle Rush hasta el hotel Claridge (donde se encuentra el *hostility room*) Chicago se ganó mi devoción. Una felicidad inmensa se adueñó de mí. Me hallaba en esos estados de euforia en los que Q. empieza a extrañar mis mucho más frecuentes depresiones. Todo me gustaba. Y seguí embelesada durante los doce días que permanecimos en Chicago. Y mi cámara volvió a funcionar de nuevo. Y me salieron muchas fotos espectaculares. Lamento por una vez que *El Amante* sea en blanco y negro porque los colores de Chicago son algo digno de apreciar. Las lujosas casas en los barrios residenciales, los rascacielos todos distintos y testimonio de épocas diferentes. El río Chicago y el lago Michigan, desde donde se observan unas magníficas vistas del *skyline* de la ciudad, sobre todo si uno decide recorrerlos en barco. Como todos los que pasaron por Chicago ya saben, en 1871 fue el gran incendio del cual no quedó prácticamente nada. Uno de los pocos testimonios de esa época son las torres de agua de la Michigan Avenue. Como no hay mal que por bien no venga, la ciudad devastada les dejó el camino libre a los arquitectos que se empeñaron en hacer de Chicago una de las ciudades más bellas del mundo. Y, sin ninguna duda, lo consiguieron. Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe y más recientemente Bofill dejaron su impronta en la ciudad ventosa (que en esos días demostró solo alguna miserable brisita). Enormes esculturas al aire libre de Picasso, Calder, Miró, Dubuffet adornan las entradas de algunos de estos monstruosos edificios cuyos lobbies apabullantes están pensados para hacer sentir el poder de los que habitan el inmueble y hacer evidente nuestra pequeñez frente al poder. También hay lobbies exóticos como el que rediseñó Frank Lloyd Wright en 1907 en el Rockery haciendo un interior que tiene el techo como el de una estación de ferrocarril y está poblado de escaleras bizarras de mármol cuyas barandas tienen los mismos motivos de hierro. Además de gozar de la arquitectura, en Chicago se puede visitar The Art Institute of Chicago cuya mayor atracción son las importantes colecciones de impresionistas y posimpresionistas.
Chicago tiene sus cosas para fastidiarme. Como en todo EE.UU., los carteles con las prohibiciones me dejan atónita. También me produce el mismo efecto la crueldad de algunos consejos para los ciudadanos. Un buen ejemplo es un cartel absolutamente despiadado que sugería que no se les diera dinero a los *homeless* porque en general estos sujetos no son normales y lo malgastarían en saciar sus vicios. Y, cambiando bruscamente de tema, pero continuando con el fastidio, no se le ocurra visitar ninguna de estas grandes ciudades americanas durante el fin de semana. Mi bella Chicago, del viernes a la noche hasta el domingo al atardecer, se convierte en un infierno. La Magnificent Mile (una milla con las tiendas más sofisticadas en Michigan Avenue) por donde solíamos pasar constantemente se volvía un lugar intransitable. Millares de americanos con bolsas de Gap, Banana Republic, Sacks o lo que fuera poblaban las anchísimas veredas. Ni se le ocurra entrar a una tienda y menos que menos a un museo o hacer un paseo en barco. Conseguir lugar en los restaurantes, bares o conciertos es imposible. Todo se convierte en una odisea. Y el mal humor del turista aumenta. Si quiere visitar Chicago, no lo haga nunca un domingo. Elija siempre los apacibles días hábiles mientras los gremlins trabajan.
Pero volvamos al festival. Nosotros estábamos allí porque Q. era otra vez jurado de la FIPRESCI. ¡Y por suerte! De no haber sido así, no nos habríamos cruzado con una sola persona durante todo el festival tal como lo había predicho Ripstein. Así que formamos una banda inseparable con los otros jurados que eran unos tipos bárbaros, aunque algunos un tanto extravagantes, como el alemán Dietrich Kuhlbrodt que tiene la extraña costumbre de comer vidrio. Los primeros días yo asistía a dos o tres funciones diarias al cine. Al cuarto día me cansé de ver películas malas y me dediqué a salir a explorar sola la ciudad. Caminé mucho, miré mucho. A la noche siempre había alguna fiesta o cena organizada por el festival fantasma o, si no, salíamos a comer o a escuchar jazz o blues con nuestra banda

James Spader y F.

La casa Robie diseñada por Frank Lloyd Wright

Marina City

Vista desde la Hancock

Otro skyline

The "El"

Jean Roy y su langosta

John Hancock Center

del jurado. Además del alemán, teníamos al profesor Cousteau o, mejor dicho, a Jean Roy. Jean, más que a Cousteau, se parece a M. Hulot por su humor absurdo. Un día estábamos cenando. De pronto Jean se me acerca y me pregunta algo acerca de Dietrich (quien además de comer vidrio es absolutamente pelado, tipo Yul Brynner): "¿Vos estabas el día que se comió su propio pelo?" Otro personaje era Angela Baldassarre, la italocanadiense. Angela fue boxeadora, intentó trabajar en el servicio secreto canadiense pero no pudo, porque en su juventud había tirado unas cuantas molotov. Así que se tuvo que conformar con el periodismo. Angela se pasaba discutiendo sobre los derechos de los no fumadores (en su casa su marido Alessandro sabe que "no se puede fumar"); sobre la necesidad de sacar de circulación los modelos negativos para la población como, por ejemplo, Kate Moss, que lleva a que miles de norteamericanas sufran de anorexia. Las discusiones eran eternas y nunca la convencíamos de que sus argumentos terminaban en la censura y que eso iba contra sus propios principios. Pero, Bond, Angela Bond como la bautizamos era una fuerza de la naturaleza. Una noche fuimos a cenar a un restaurante tailandés. Nos atendieron muy mal porque era tarde. Cuando llegó el momento de la propina Angela dijo que no merecían el preestablecido 15%. Le dejamos algo así como el diez. Cuando la moza se dio cuenta, vino y nos encaró ofuscada. Bond le respondió mucho más ofuscada aun. La camarera se fue y aceptó resignada la propina. Aun hoy, Angela, la tana vengadora, está furiosa por no haberle retirado toda la propina. ¡Vendetta! También formaba parte del grupo, en carácter de secretario del jurado, el albanés residente en Italia Roland Sejko. El tema principal con Roland era su decepción con EE.UU. Era la primera vez que viajaba a ese país y era uno de sus sueños más preciados. Roland habla muy fluidamente el inglés y se sentía parte, a través del cine, de la cultura americana. Pero, en cuanto llegó, se dio cuenta de algo que nosotros también sentimos: ellos no son como nosotros. Y este asunto lo volvía loco. Su cara se fue ensombreciendo día a día. Incluso en la absurda cena de despedida en lo del mejor chef de América, Wolfgang Puck, Roland estaba sumergido en la congoja. Y no era para menos. El mejor chef del mundo resultó ser una porquería y encima nos costó un dineral. "This is America, man", repetía constantemente con una sonrisa triste y sarcástica nuestro amigo albanés. Y, por último, estaba Jacqueline Nacache, la mujer de Jean. Ella también es crítica de cine pero no iba a ver ninguna película. Creo que paseábamos por los mismos lugares pero sin encontrarnos jamás. Jacqueline es una cinéfila de aquellas. Escribió un libro sobre Lubitsch, ama los musicales del 30, 40 y 50, adora los melodramas y, además, canta como los dioses. ¡Ah! Casi me olvido del jurado norteamericano, Michael Wilmington. Wilmington no era de los nuestros porque el tipo estaba muy ocupado. Trabajaba todo el día para el *Chicago Tribune*, escribía guiones para la TV y asistía a todas las proyecciones y fiestas con su madre, una octogenaria perfectamente lúcida. Así que de Michael, poco y nada. Un dato más es que él y Jean escribieron, el mismo año y en distintos continentes, sendos libros sobre John Ford.

Y así pasaron los días. Charlas, caminatas, fiestas, películas. Mientras estábamos en la intimidad de nuestro grupo, estaba todo bien. El problema era que el resto era impenetrable. Si asistíamos a una fiesta en honor de Roger Corman, genial, nos podíamos sacar una foto con el prócer, darle la mano, pero de hacerle una entrevista ni hablar, la Argentina no existe, hermanos. Con Spike Lee, ídem. Ni siquiera lo intentamos. Un hecho fortuito hizo que tuviera una foto con James Spader. Me acerqué a él para cumplir con mi labor profesional y uno de sus guardaespaldas me preguntó si quería posar junto a la estrella. No me pude negar y allí estoy con mi cara descolocada por los nervios. Peor suerte tuvimos con Mel Gibson. El tipo estaba filmando no sé qué en Chicago. Una noche, a eso de las dos de la mañana, volvíamos hacia el hotel y de frente vemos a un hombre pequeño con tres guardaespaldas. Era Gibson. Le dije: "¿Te puedo sacar una foto?" Me contestó: "Seguro". Pero el muy soberbio no se detuvo y solo pude tomar su espalda. Tenía razón cuando lo destruí con mi crítica de *Corazón valiente*. El tipo es un asqueroso. Así que la impresión que me llevo una vez más de EE.UU. es la de que uno puede ver las cosas pero solo como detrás de un vidrio. Se mira, no se toca y, sobre todo, no se habla. Y ustedes los latinoamericanos no existen. Y me animaría a decir que no existen más que ellos. Pero, de todas maneras, y esta vez Paz no tiene razón, Chicago tiene mucho más que tres cuadras bonitas. Y esto fue todo amigos. Hasta la próxima. ■

Entrevista a Jean Roy

La lucha por la cultura

Jean Roy nació hace 48 años en algún lugar que no puede ser otro que Francia, casi al mismo tiempo que M. Hulot, con el que guarda un extraño parecido. Es el crítico de L'Humanité *y el encargado de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes. En su primera juventud escribió un libro sobre John Ford. Lo entrevistamos en el último desayuno del Festival de Chicago.*

¿En qué año escribiste el libro sobre John Ford?
En 1976. Yo pensaba en esa época que John Ford era el ejemplo perfecto del cineasta mal comprendido por estar mal analizado. Todo el mundo consideraba a John Ford el arquetipo del cineasta de derecha y yo, en cambio, creía que en sus puestas en escena, más que en el enfoque de los temas (en todo caso, eso depende de la película), no lo era. Es por eso que quise hacer un libro muy personal que se llamó *Pour John Ford* y no simplemente *John Ford*, pensando en un libro muy famoso en Francia llamado *Contre Sainte-Beuve*, escrito por Marcel Proust. Pero no se me ocurrió que mi libro terminaría en la "P" de las listas alfabéticas y que la gente que buscara una biografía de Ford no lo encontraría nunca. Fue un error de juventud.

¿Fue una forma de defender a Ford desde la izquierda?
Fue una manera de defender a Ford desde la izquierda y también de responder a *Cahiers du cinéma*, que había hecho un estudio sobre *El joven Lincoln* que tuvo cierta repercusión; de todos modos yo había empezado a trabajar sobre Ford con anterioridad. Se prestó mucha atención a la elección de un crítico comunista que no escribía sobre Renoir, Eisenstein o gente como esa, sino sobre un cineasta hollywoodense en un momento en que el cine de Hollywood no estaba para nada de moda en Francia.

¿Qué te pareció ese estudio colectivo de *Cahiers du cinéma* sobre *El joven Lincoln*?
Me pareció que ahí había un avance interesante pero que se podía ir aun más lejos en el análisis. Es por eso que en mi libro no quise entrar en detalles acerca de *El joven Lincoln* y privilegié otras películas, aunque hice referencia a ella en una parte general.

¿Cómo te posicionabas dentro de la crítica francesa de aquellos años?
Mi posición en aquella época consistía en tratar de ver las películas, no de un modo científico o neutro, sino partiendo de la película misma, en una época en que los análisis se hacían desde presupuestos autorizados tanto en Francia como en Estados Unidos ("tal película es buena porque yo lo decidí"), adscribiendo al discurso de la semiótica o del psicoanálisis. Todo tenía que entrar en esos esquemas, mientras que yo trataba de encontrar el modo de lectura pertinente a cada película. Nunca creí en la existencia de un esquema universal y en esa época Christian Metz aspiraba a descubrirlo. Yo hablaba de Hitchcock sin pasar por el psicoanálisis.

La historia parece haberte dado la razón, porque hoy ya no se hacen esas cosas.
Hoy en Francia hay una gran investigación en diferentes terrenos. En historia del cine hay una revista como *1895* e incluso en las universidades hay revistas como *Axis*, entre una docena de otras, que son absolutamente ilegibles si no conocemos de memoria el vocabulario y los conceptos de la semiótica. Además de eso, hay revistas como *Cahiers du cinéma* o *Positif* que retornan al humanismo, a lo tradicional.

¿Cuál es tu lugar en la crítica francesa de hoy?
Habría que preguntarle a otro cuál es mi lugar, pero hay dos tipos de respuestas. Primero está la respuesta periodística: escribo en un diario que se llama *L'Humanité*, donde conseguí imponer el lugar que quiero para el cine y soy uno de los pocos en Francia que sostienen un discurso verdaderamente independiente sobre el cine. Puede estrenarse *Avión presidencial* y no escribo una sola línea sobre la película si no tengo ganas o nada particular que decir acerca de ella. Yo propongo mi aproximación al cine para quien va al cine, diciendo qué es lo que me interesa y por qué. Por ejemplo, escribí largamente sobre *La lista de Schindler* porque pensé que nadie se había dado cuenta de que era la misma película que *Jurassic Park*: en los dos casos estamos frente a campos de concentración cerrados, con fuerzas del mal contra las cuales se deben inventar los elementos de resistencia. Entonces ahí vi que tenía cosas para decir. Escribí un artículo sobre *Día de la Independencia* incluyéndola en el espíritu de esos westerns optimistas que son tan típicos de la Fox. No escribo una sola línea sobre otros éxitos de taquilla porque lo único que puedo hacer es contar la historia y decir "esta vale una estrella, esta otra vale dos", cosa que no me interesa. El poder sostener ese discurso en un periódico es muy difícil: en los diarios económicos directamente no hay crítica cinematográfica, los diarios populares se interesan solo por las películas populares y los del tipo *Libération* o *Le Monde* son prisioneros de cierta ética periodística que obliga a escribir de determinada manera. En mi diario también es así, pero al director de la redacción solo le importa la política y se despreocupa del cine; la ventaja es que al menos existe una confianza que me permite escribir de lo que quiero y

como yo quiero. Ese es un lugar original y trato, desde ese espacio, de mantener ese discurso del que hablé: partir de la película, ver cómo las imágenes, el sonido, el montaje se organizan para producir sentido, intentando no contar, sino analizar cada film. Intentando incluir todo eso en el contexto histórico, en el de una obra, en el contexto de las grandes ideas y de las artes en general. Pero para cada película se debe encontrar su propio sentido. Si hablamos de Visconti, estamos obligados a referirnos a la imagen; si hablamos de Chaplin, el trabajo del camarógrafo no es demasiado interesante, y si hablamos de Lubitsch o de Capra, hay que fijarse sobre todo en los actores, en los diálogos. Para cada uno hay que encontrar el método apropiado, sin ideas preconcebidas.

Parecés optimista en cuanto al futuro del cine, en un momento en que todo el mundo es pesimista.
A esa idea tuya voy a responder con otra que no es mía sino de Gramsci: yo opongo el optimismo de la voluntad al pesimismo de la razón.

¿Qué quiere decir eso en este momento de la historia del cine?
Quiere decir que existen razones para ser pesimistas. Por un lado, simplemente en el nivel de las obras, está la desaparición de los grandes maestros: había una época en que cada año nos encontrábamos con un Renoir, un Bergman, un Rossellini, un Ford, y podemos multiplicar esto por cien nombres. Ahora no hay más que cinco o diez nombres que nos parecen de esa importancia. Otra razón para el pesimismo es que la industria del cine favorece cada vez más la exacerbación del consumo, que es el fast-food aplicado al cine, puesto que se hacen películas para un público muy joven. Esto todo el mundo lo dice, pero lo que no se dice demasiado es que las películas se ven cada vez más por televisión, en video, con publicidad, comiendo o haciendo cualquier cosa. Entonces se ha perdido el respeto que tenía nuestra generación, para la cual una película era algo meritorio. Para verla debíamos trasladarnos especialmente y prestarle atención. Por otro lado, nunca existió semejante posibilidad de hacer cine en el mundo entero, lo que puede venir acompañado de nuevas sensibilidades que se expresan. A fines de los años noventa están naciendo nuevas generaciones en muchos lugares que siguen a la generación del 75 —la de Tavernier en Francia—, que a su vez seguía a la de los años sesenta. Son generaciones que encontramos cada quince o veinte años. Ahora hay también una razón para no ser optimista ni pesimista y es que no podemos predecir el futuro: la creación cinematográfica escapa cada vez más a la economía de mercado y depende de un juego de factores que hacen que el cine sea como el teatro. El mantenerlo es una decisión política. Si vemos lo que ha sucedido en un montón de países, nos damos cuenta de que hay momentos en que existe una decisión para que la producción renazca y otros en los cuales se elige que desaparezca. El cine inglés estaba moribundo y, gracias a la ley de ayuda que permite obtener dinero de la lotería, se llegó a cien películas por año. El cine brasileño —yo creo que Brasil es la octava potencia mundial— cayó a cero películas hace cinco o seis años y últimamente subió a sesenta. En Albania se hacían doce films por año previstos por el plan, pero desde la llegada de la economía de mercado no se filma nada; seguramente algún día podrá recuperarse. Así que es difícil hacer predicciones; el cine es prisionero de un contexto principalmente político pero también cultural que lo sobrepasa.

¿Cómo ves la crítica ahora?
Pienso que hoy es, a la vez, más fácil y más difícil hacer crítica. Es más difícil porque ese grado de atención hace que en alguna parte tengamos el sentimiento de ser la última generación de crítica de cine, es decir, un núcleo de especialistas que se dirigen a un pequeño grupo de aficionados y de conocedores. Esto está en vías de desaparición en provecho de una suerte de escritura de masas. En la televisión de la mayor parte de los países, por ejemplo, no hay crítica. Por otro lado, jamás la crítica tuvo tanta suerte como hoy porque la historia del cine nunca ha sido tan conocida por la acumulación de bibliografía y también por el video, que nos permite consultar y verificar lo que pensábamos acerca de esa película que vimos solo una vez hace mucho tiempo. Por eso, para el que quiere estudiar la historia del cine ninguna época le ofrece mayores posibilidades que esta.

¿Cuál es la relación entre los críticos y las universidades?
En Francia, y yo personalmente lo lamento, no existe casi ningún acuerdo entre la crítica y la universidad. O se es periodista o se es profesor de la facultad. Yo soy el único crítico de Francia que da cursos en la universidad porque creo que es la única manera de comunicarse en detalle con las nuevas generaciones. Se me acepta para dar cursos pero si pidiera un cargo, por más que tenga todos los diplomas necesarios, siempre se preferiría a alguien de la casa que trabajó siempre allí y que formó a los estudiantes. No hay apertura en las dos direcciones y es una pena porque en la universidad se está llevando a cabo un trabajo de investigación formidable. El desarrollo de tesis sobre cine es una cosa relativamente nueva, porque el cine llegó a las universidades francesas en 1969 y solo un tiempo después pudo formarse una verdadera generación de investigadores. Además, está el desarrollo de las editoriales de ciertas universidades que permiten publicar trabajos sobre cine. Todo eso está muy bien, pero hace falta que no se cierren sobre sí mismos.

¿Qué pensás del cine francés actual?
Pienso que el cine francés tiene la suerte de inscribirse en un paisaje que lleva un siglo, donde siempre se ha considerado al cine como algo serio. No es casual que Francia haya tenido el primer festival del mundo, la primera cinemateca, la mayor revista de cine. Francia tuvo la suerte de haber desarrollado un modelo económico para la producción de películas extremadamente interesante a través de un impuesto sobre todos las entradas de cine y sobre la proyección de películas por TV, que sirve únicamente para la producción de cine francés. Todo eso hace que las películas francesas representen más del 30% del mercado y que en Francia se realicen alrededor de 120 largometrajes por año. Un aspecto negativo es que había una época en que todo el mundo miraba hacia Francia y eso ya no sucede. Gente como la Nouvelle Vague americana o Woody Allen veían cine francés y europeo como el de Bergman, Fellini, Renoir. Ahora, cuando vemos a gente como Tarantino, nos damos cuenta de que ya no es nada frecuente ver cine europeo. Nuestro cine en la época de la Nouvelle Vague tenía al menos pequeños grupos de aficionados en el mundo entero, mientras que el cine nuevo de hoy en día solo entusiasma a los aficionados franceses. Probablemente las películas sean menos universales y estén demasiado replegadas sobre sí mismas.

¿Cuáles pensás que son los elementos estéticos que caracterizan al cine francés de la nueva generación?
En relación con la generación que la precede, es un cine más cercano a lo que pudo haber sido el cine inglés de los años sesenta. Es decir que hay un interés evidente por los problemas sociales. La generación joven de Francia creció con aumento del desempleo, con el miedo al sida, con un cierto número de problemas que aparecen en las películas. Mientras que, aun si tomamos películas admirables de la Nouvelle Vague francesa, ninguna habla de la guerra de Argelia, no vemos gente de la calle, son siempre personajes intelectuales que hablan bien. Pero hoy, cuando vemos algunas películas nuevas, percibimos que la mirada sobre la sociedad ha cambiado. Eso me parece una novedad. Todo lo otro existía: son películas muy personales, películas de autor, en primera persona, acerca de gente frecuentemente joven que está dando empleo a una nueva generación de actores.

¿Esta nueva aproximación a la gente de la calle te resulta auténtica? Porque el medio social del cineasta sigue siendo el mismo que en los años sesenta.

No, no lo creo. En los años sesenta, un joven que venía de un medio un poco favorecido, aunque no demasiado, que tenía la suerte de ir a la universidad y obtener un diploma, estaba casi seguro de conseguir un trabajo. Hoy veo a los chicos en la facultad con un miedo inmenso de no conseguir jamás un trabajo.

¿Qué ves de interesante en el cine de hoy a nivel mundial?
Todo cambia cada año por las razones políticas que mencioné. En este momento hay que vigilar muy de cerca a Gran Bretaña, cosa que no hubiera dicho hace cinco años. También, a partir de 1998 y 1999, tendremos que mirar hacia Italia, porque la nueva Secretaría de Cultura está tomando el cine como algo verdaderamente serio y además estamos en un momento en el cual todos los grandes nombres del cine italiano tienen setenta u ochenta años y por lo tanto hay un lugar para las nuevas generaciones. Eso fue lo que pasó en Alemania en 1969. También hay que observar lo que sucede en Extremo Oriente: en Hong Kong, en Corea... Por supuesto, hay que poner puntos suspensivos en la situación de Hong Kong dado que depende enormemente de lo que ocurra en el plano político, lo cual no está del todo claro. Signos de pregunta para América Latina: hay un incremento general de la producción desde hace algunos años, pero eso aún no se traduce en un aumento de la calidad. De todos modos, los cineastas de calidad suelen nacer de contextos de expansión de la producción: es el lugar para los jóvenes. Y por otro lado existen regiones sobre las cuales no soy muy optimista. La situación general en Europa del Este es tal que es casi imposible para un joven realizador hacer una película, por lo tanto no creo que la situación cambie en los próximos años. Tampoco pienso que la situación en el Africa Negra pueda mejorar en poco tiempo, no es económicamente posible. Lamentablemente, no pienso que en el mundo islámico pueda mejorar pronto la producción con el avance del integrismo. No podemos decir nada si pensamos a largo plazo: en un momento fue la civilización china, en otro la griega o la romana, actualmente es la norteamericana aunque les está dejando el lugar a los países asiáticos... En 40 o 50 años veremos; todas las guerras se terminan, todo cambia.

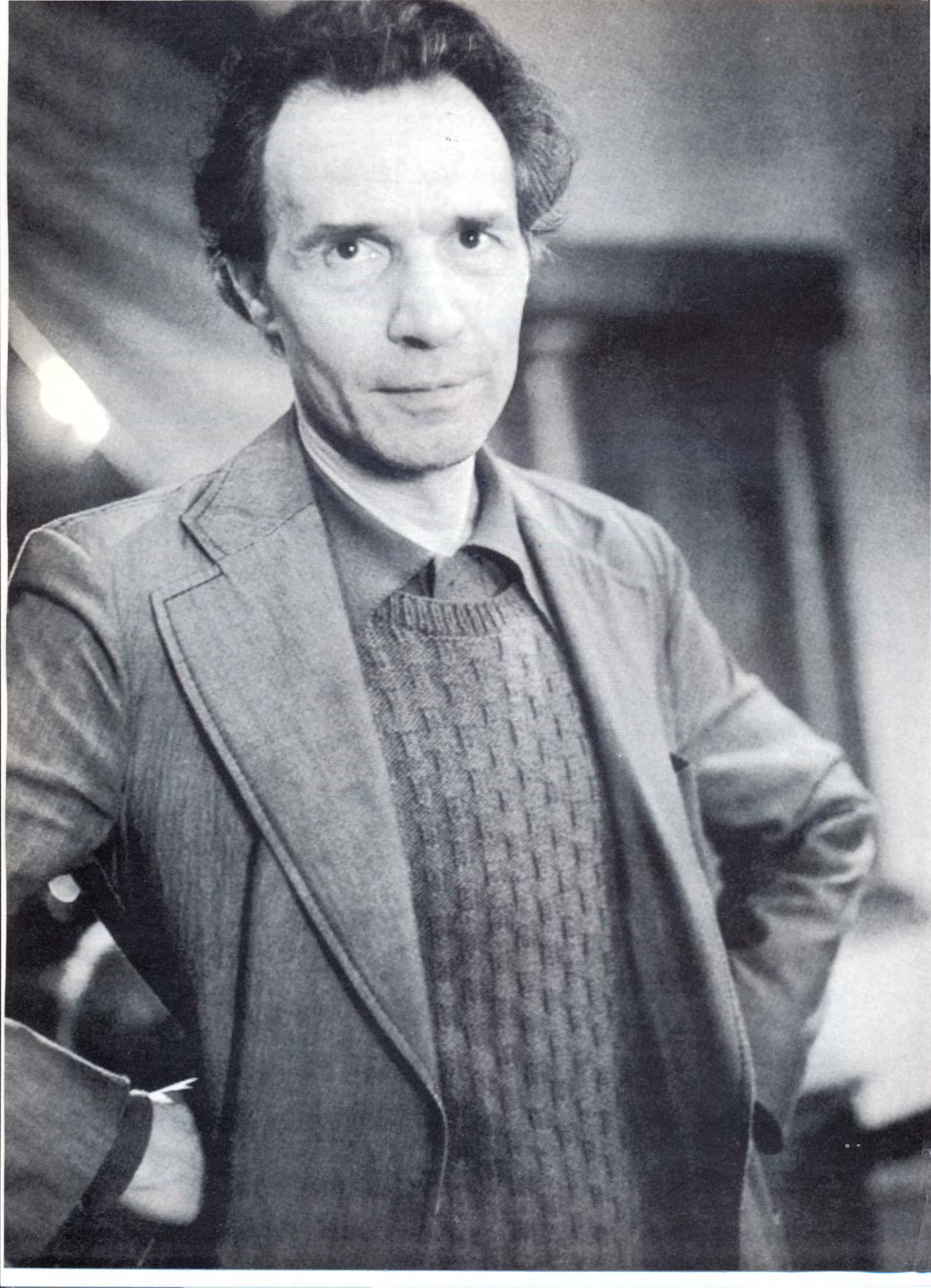
A vos, que te gusta el cine americano desde siempre, ¿qué creés que está sucediendo con él?
Pienso que hay una enorme vitalidad cuantitativa. Estados Unidos es un país del que hay que darse cuenta de que no hay ninguna estadística. Cada año recibo para Cannes doscientas óperas primas independientes americanas. Por otra parte, esa vitalidad cuantitativa, que permitió a una generación como la de Jim Jarmusch, Gus Van Sant y tantos otros realizar películas muy interesantes, cambió bruscamente: desde hace uno o dos años no paro de ver un montón de películas que pretenden ser independientes y que en realidad son absolutamente convencionales. Pero es demasiado poco tiempo para decidir si eso es un simple accidente o algo para analizar seriamente. Nuevamente, signos de interrogación para el cine de los estudios, que se está volviendo demasiado poco interesante. Aunque es interesante que se haya llegado a un estado de alerta, ya que este año ninguna película de los estudios movilizó demasiado a la industria. Puede ser que un shock como este haga que los estudios, que aún cuentan con grandes medios, se permitan algún riesgo. Son prisioneros de películas que nunca costaron tan caras, con actores que nunca cobraron tanto, sin ser, sin embargo, éxitos garantizados. La producción independiente continuará porque se trata de pequeñas producciones que dependen de pequeños mercados. Ahora bien, el porqué de esta caída de la calidad no es fácil de explicar.

¿Cuál es la idea de la Semana de la Crítica?
La idea es decir hoy la verdad del mañana, esa es la ambición. A veces se realiza, por ejemplo cuando encontramos la primera película de Léos Carax, de Wong Kar-wai, hay muchos. A veces no puede realizarse: la crítica se equivoca como los médicos, como los abogados, como todo el mundo, ni más ni menos. Hay que procurar no matar a los jóvenes realizadores. Lo dramático del cine es que cuesta caro, entonces tenemos la tendencia de juzgar a los realizadores por su primera película, diciéndole "tu film es una porquería, no lo vuelvas a intentar". Eso es terrible. No se juzgó a Picasso por su primer lienzo, ni se juzgó a Víctor Hugo por su primer poema, pero como son artes más baratas tuvieron el tiempo de desarrollar una obra. Pienso que esto es en parte responsabilidad de la crítica, que no tiene por qué volverse demagógica frente a un tipo de espectador que puede ir al cine una sola vez por semana y pregunta en qué debe gastar su dinero el sábado por la noche, mandándolo a ver cualquier cosa con el pretexto de ayudar a la creación joven. Por otro lado, pienso que se les presta mucha menos atención a las películas de bajo presupuesto, realizadas por jóvenes, que a los éxitos de taquilla. Por eso, la Semana de la Crítica tiene una identidad propia y fuerte que dice "¡cuidado: apasionante pero frágil!" Si no son frágiles, pueden pasar directamente a competición. La Semana de la Crítica está justamente para acompañar a esos jóvenes cineastas.

¿Cuál va a ser la influencia de la Unión Europea para el cine?
No sé si estoy en condiciones de contestar esta pregunta. Estoy a favor de la unión antes, después pero no durante. Me explico: por supuesto estoy a favor de la unión financiera para realizar coproducciones entre países europeos. También estoy a favor de la unión después, para defender películas en común. La unión hace la fuerza. Ahora bien, en el ámbito de la creación, creo que solo puede existir una cocina nacional, regional o local. Las "ensaladas europeas", que ponen un actor italiano, una actriz francesa y la acción se desarrolla en un tercer país, porque hacen falta tres países para conseguir el dinero de la Unión Europea, producen resultados catastróficos. Que un productor francés pueda dar dinero para que Angelopoulos pueda filmar en el norte de Grecia me parece muy bien. Todo lo que tenga que ver con el espíritu solidario y permita hacer películas y presentarlas en todas partes, cuando de otro modo serían aplastadas por la producción hollywoodense, me parece bárbaro.

¿Qué opinás del cine latinoamericano?
La respuesta diplomática sería que es el mejor del mundo, sobre todo el cine argentino. En realidad, estoy algo decepcionado. Hay una cultura enorme en América Latina, hay un gran potencial, hay creadores impresionantes como vimos en las novelas, en la poesía, en la pintura. En el dominio del cine, han existido grandes nombres como Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Miguel Littin. Pero ahora debo decir que la situación no es brillante o en todo caso no lo fue hasta este momento en que ha aumentando la producción. Debe haber razones económicas y, en algunos países como Chile, también políticas. También existe una falta de voluntad para defender la expresión nacional y por ende no se considera al cine como algo importante o prioritario. No solo en América Latina se olvidaron las palabras de Churchill durante la guerra, cuando dijo "si no luchamos por la cultura, ¿por qué luchamos?" No quiero dar una lección porque entiendo perfectamente las relaciones de fuerza que pueden existir. Pero también creo, no solo respecto de América Latina, que hay una cierta pereza de los cineastas que dicen "y bueno, no podemos hacer nada", esa no es la reacción de un artista. Ahí yo defiendo y comprendo a los malos cineastas independientes norteamericanos que se matan para hacer sus películas, aunque una de cada diez salga bien. Así que al mismo tiempo que lucho para que el Estado tome en cuenta al cine, también lucho para que los creadores hagan sus películas cueste lo que cueste. Creo que era Picasso quien decía "si yo estuviera en la cárcel y sin pintura, pintaría en las paredes de la celda con mi mierda". Tenía razón.

Entrevista: Quintín, Flavia de la Fuente y Roland Sejko
Traducción del francés: Lisandro de la Fuente ■



Still Life

por David Oubiña

Tribunal: ¿Cómo supiste
que hablaba san Miguel la lengua de los ángeles?
Jeanne: Porque creí firmemente en eso.

Jeanne La Pucelle, Jacques Rivette

Vidas paralelas. "Me gusta el azar. Pero también me gusta el orden", dice un personaje de *La bande des quatre*. En eso consiste el cine de Jacques Rivette: de *Paris nous appartient* a *Haut, bas, fragile*, un azar controlado y un orden siempre inestable. ¿Dónde, si no en el incierto territorio de la representación estética, puede lo fortuito organizarse en una estructura y el significado derivarse de una lógica ajena a las leyes del sentido común? Los films de Rivette se organizan en torno de la representación de manera doble: no solo porque sustituyen o refieren lo real sino porque esa estrategia es siempre performance o figuración. Definidos por la efigie y la actuación, son films lúdicos, incluso —y sobre todo— en sus aristas siniestras. Desde *Out One*, al menos, el cine es un artificio conducido por personajes que juegan a convertirse en otra cosa.

No es que haya confusión entre los diferentes órdenes de sentido: igual que un niño montado sobre un palo de escoba que hace las veces de caballo, el pacto exige ser consciente del artificio y a la vez compenetrarse con el rol (así sucede, por ejemplo, con la parodia musical del juicio en *La bande des quatre*). Lo evidente y lo ilusorio son órdenes mutuamente excluyentes pero, bajo el régimen de la representación (de nuevo, en su doble acepción: performativa/sustitutiva), se vuelven interdependientes. Rivette no es un prestidigitador; nunca recurre a trucos para enmascarar los pasajes o las metamorfosis. Pero tampoco insiste en el desmontaje del artificio para exhibir los resortes de la representación. Imaginarse *haciendo* algo no es imaginar *que* se hace algo. Igual que en los juegos infantiles, participar de la acción es construir un mundo completo. Representar es imaginarse como otra cosa y, en el acto mismo de experimentar, realizar fugazmente la conversión.

Por eso la trama suele recurrir a la lógica de los cuentos de hadas. La representación no emula lo real sino que adquiere la potencia necesaria para convertirse en una realidad contigua, para producir al mundo como otro. No casualmente *Duelle* y *Noroit* forman parte de una tetralogía inacabada que llevaría por título *Escenas de la vida paralela*: se trata de una lógica singular que no determina los hechos sino que modifica constantemente sus reglas y las vuelve dúctiles para aceptar una sucesión desquiciada de los acontecimientos dramáticos: ya sea la emergencia sobrenatural de lo fantasmático en *Céline et Julie vont en bateau*, la fatalidad mágica y la ilusión teatral que corrige el pasado en *L'amour par terre*, el terrorismo conspirativo y desvariado en *Le Pont du Nord* o el mutuo complot de las compañías teatrales en *Out One*. Los films de Rivette están pautados por esa fluidez que permite transitar naturalmente por una multitud de vidas irreductibles.

Casi una metáfora del arte: una fisura que se abre en el mundo y muestra otra dimensión de lo real. Todas las situaciones son atraídas hacia su polo ilusorio, revelan una impostura, un pliegue, se desdoblan, ingresan en un régimen de simulación o sustitución o derivación. "La vida y el teatro se entremezclan", dice, en *L'amour fou*, el director de un documental sobre la puesta en escena de una obra de Racine, mientras intenta descubrir las vinculaciones entre los conflictos personales de los actores y la evolución dramática de los ensayos. Los films de Rivette suelen iniciarse en una escena teatral: el ensayo de *Andrómaca* o de *Pericles*; el recitado de un texto de Marivaux en una clase de actuación; una función de *apartment theatre*; incluso la farsa del *cuento del tío* para embaucar a un desprevenido en una disco. Se ingresa a la ficción atravesando la antesala de esa microficción incluida. Ficción no anunciada, encubierta, representación dentro de la representación: nada es lo que parece. El film empieza engañando. Simula un comienzo y luego lo desnuda como artificio; nos conduce por una entrada falsa y nos obliga a volver sobre nuestros pasos. Aun exhibido, el truco ha cumplido su efecto, porque instala al film en un terreno de sospecha permanente y le impide adoptar una forma definitiva. Pero, sobre todo, porque ha establecido la fluidez de su sistema de pasajes. Actuación, duplicación, mutación: la representación teatral marca el tono, la perspectiva, el modo de organización. Funciona, en el *incipit*, como declaración de principios. Manifiesto reiterado, actualizado de una película a otra, contrato de interpretación que estipula unas reglas de juego definidas precisamente por su inestabilidad.

Como otros films de Rivette, *La belle noiseuse* empieza con una representación: Marianne hace de una reportera y hostiga a Nicolás, que interpreta a un pintor famoso. Pero en

este caso, la representación —aparatosa, grotesca, sobreactuada— se exhibe claramente como un juego privado entre los amantes y solo engaña a dos turistas que presencian la escena por casualidad. Marianne seduce a Nicolás, se le ofrece escandalosamente y todo termina cuando suben apresurados a su habitación mientras las dos espectadoras asisten atónitas a semejante impudicia. Si la película es central en la obra de Rivette, no se debe al esmero con que esa farsa inicial repite el mecanismo de sus otras películas. Adaptación (inadaptación, más bien) del relato de Balzac *Obra maestra desconocida*, esta historia de un pintor, su obra y su modelo es, ante todo, una compleja reflexión sobre la representación estética. Autorretrato o temprano testamento, *La belle noiseuse* es el film en que Rivette dice más sobre sí mismo. Y si su obra se organiza en torno a la problemática de la representación, es lógico que este film urdido alrededor de las relaciones entre arte y verdad, representación y realidad, impostura y autenticidad, funcione como una matriz que condensa muchos de sus procedimientos para producir sentido.

Body art. Millonario, *bon vivant*, apasionado por el arte, Baltasar Porbus puede permitirse la más absoluta improductividad porque tiene dinero. Y como no tiene talento para pintar cuadros, Porbus los compra. Es una figura prosaica y, en este sentido, resulta clave para hacer avanzar el relato. Si el film tiene la estructura de una apuesta o de un desafío (como *La vuelta al mundo en ochenta días* o *Las relaciones peligrosas*), es Porbus quien pone en marcha el arreglo, establece las condiciones y desencadena el conflicto: convence a Nicolás de que Marianne es la modelo ideal para que el célebre Frenhofer retome su obra maestra inconclusa. "Yo compro el cuadro a precio de mercado", dirá Porbus. Durante los cinco días siguientes (y a lo largo de las próximas tres horas de película) Marianne posará desnuda ante Frenhofer y ante la cámara de Rivette. Esgrima ruda y delicada entre el pintor y su modelo: entre fintas y defensas, las sesiones se pasan intentando anticipar los movimientos del adversario. Hay cierta violencia que la observación ejerce sobre ese cuerpo vulnerable, exhibido con vergüenza; pero, al mismo tiempo, la mujer enarbola un frágil orgullo que se resiste a la disección y que deja en evidencia la brutalidad de toda mirada. Imperceptiblemente, el film desplaza el núcleo de lo intimidatorio. Al cabo de los primeros bocetos, la incomodidad del espía persiste, pero ahora ya no se trata de la desnudez. Es otra cosa. Un cuerpo desnudo es solo un cuerpo y, una vez que se lo ha visto, una vez que su indefensión hace posible contemplarlo libremente, carece de pliegues. Solo un cuerpo: brazos, piernas, pubis, pechos, rostro. Literalmente. No es ese conocimiento del cuerpo el que lo vuelve perturbador, precisamente porque está exhibido; no hay nada misterioso en un cuerpo desnudo que se ofrece a la mirada.

Marianne: ¿Por qué estoy desnuda frente a usted?
Frenhofer: La necesitaba. Usted es muy curiosa. Solo se sabe después de que las cosas pasan. Y no siempre.
Marianne: Necesito saber.
Frenhofer: Nadie quiere realmente saber.
Marianne: Usted ha tratado de ahuyentarme desde el principio.
Frenhofer: No, quiero que pelee hasta el final. Tenemos que ser fuertes.

Una actriz representando delante de la cámara, una modelo bajo la mirada del pintor, una luchadora sola, debatiéndose en medio de la arena: el cuerpo es apenas el territorio de ese combate. Por eso la exhibición desviste una vulnerabilidad más temida que la desnudez. Porque, ofrecido e indefenso, el cuerpo autoriza una curiosidad más aviesa: allí donde no alcanza la mirada, hay territorios recónditos que la cámara o la tela pondrán de manifiesto. Lo verdadero, entonces, nada tiene que ver con lo evidente. Ese otro saber es el que resulta intolerablemente impúdico. "La pintura es y no es usted. Es más que eso —dice Frenhofer—. Si es cierta, entonces será usted."
Hay una verdad que se revela en la representación, una verdad *de* la representación, superior a las certezas más o menos impostadas de la vida. Es preciso atravesar el límite, pero se trata de un camino cruel y desolado. Un salto a lo desconocido, a un punto de no retorno. Porque esa verdad nunca se ofrece directamente y debe ser escarbada en la tela. La pintura es una arqueología: impone el trazo como una excavación. No se trata del surco del pincel; es necesario forzar al objeto. "Con Liz me convertí en un verdadero pintor. Un pintor táctil", dice. Mirar es tocar. Nicolás trabaja a partir de fotos; para él una mirada es nada más que una mirada y la pintura es una combinación de tonos en un laboratorio: un color más otro color. Para Frenhofer, en cambio, pintar es moldear una pieza. La obra se talla sobre la tela. El pintor es ciertamente un brujo, tal como quería Walter Benjamin, pero también es un cirujano: poner las manos sobre un cuerpo es pintar la carne en su más pura materialidad, pintar —podría decirse— en carne viva. Frenhofer desmiente a Da Vinci: el arte no es una cuestión mental. Hay que poner el cuerpo. Pascal Bonitzer cuenta que cuando se trabaja con Rivette hay que escribir las escenas directamente en el plató, lo cual coloca al film en un borde de permanente peligro: se tiene un control limitado sobre las cosas, todo el mundo se halla en estado de urgencia y eso transmite una nerviosidad singular a los acontecimientos, las actuaciones, la puesta en escena. Del mismo modo, ser un pintor táctil es operar una metamorfosis sobre el modelo, no copiarlo; atraerlo hacia la tela, no registrar su mero aspecto. Marianne se presta para la obra, es decir: queda comprometida. No es solo observada sino interpelada, obligada a responder. Y si, al final, la obra podrá decir algo acerca de Marianne, al mismo tiempo ella conocerá en la obra algo sobre sí misma. No está parada ahí, intocada, inalterable, ignorante de lo que el cuadro hace *a partir de* ella sino inexorablemente consciente de lo que el cuadro hace *con* ella. Dice Liz: "Marianne no debe ver la pintura: Frenho no va a protegerla. Primero quería pintarme porque me amaba; después, porque me amaba, no quiso pintarme más".
En una escena magnífica se ve a Frenhofer y a Liz antes de acostarse: cierran los postigos de las ventanas, apagan las luces de la casa y suben abrazados a la habitación; sin embargo, al llegar a la puerta, Frenhofer besa dulcemente a su mujer y —con la naturalidad con que se repite una acción cotidiana— entra al cuarto contiguo para acostarse en su cama. Es indudable que la relación entre ellos se estableció en un punto paradójico: puesto que para consumarse debía destruirse, solo ha logrado sobrevivir apoyándose en otra comunión. "Hicimos las paces", confiesa Liz con el tono derrotado de quien se vio obligado a pactar y a conceder casi todo para salvar algo. Ese reconocimiento de la mutua impotencia para ir hasta el final es el lazo secreto que los ha mantenido unidos todo este tiempo. Allí, en la supresión de todo deseo, el hombre y la mujer descubrieron una conexión secreta que les ha permitido seguir juntos.
Pintura de alto riesgo, nadie sale indemne de ese viaje.

La belleza es una cosa severa que no se deja captar fácilmente.
Es preciso espiar durante horas enteras,
sitiarla y enlazarla fuertemente para obligarla a rendirse.

Obra maestra desconocida, Honoré de Balzac

Anamnesis: metempsicosis. Lo que atemoriza a Frenhofer, hasta paralizarlo, es si podrá completar el cuadro, si logrará llegar más lejos; la incertidumbre de Marianne, en cambio, es hasta dónde será arrastrada por la obra, en qué medida seguirá siendo ella misma después de todo.

Frenhofer: Por un momento pensé que lo había encontrado.
Marianne: Algo ha pasado. Podemos ir más lejos.
Frenhofer: Sí, a un punto de no retorno. Ya no puedo llegar ahí.
Marianne: No me puede dejar sola con este vacío. Usted me ha lastimado, me ha forzado a ir con usted.

El temor ha establecido entre ellos una extraña intimidad; de pronto, el cuadro vuelve a insinuarse. Frenhofer pinta sobre una vieja tela en donde la imagen de Liz intentaba vanamente encarnar a "la belle noiseuse". Cuesta borrar el rostro: la pintura no cubre, la tela se resiste. Se demora. "Desde cuándo un trabajo te hace destruir otro trabajo. Estaba mi rostro ahí; me reemplazaste", se queja Liz, celosa. Esa es la verdadera infidelidad, la más dolorosa, la más intolerable. Evidentemente percibe, al igual que Nicolás, las connotaciones eróticas de la relación entre el pintor y su modelo. Pero si bien la tensión que se genera entre ellos es brutalmente sexual, Rivette tiene la delicadeza de desplazar el conflicto hacia un territorio más sutil: Frenhofer nunca se acostará con Marianne; sin embargo, hay un desamor peor que el adulterio y hay una vejación más insultante que el coito.
Algo se intuía ya en los primeros dibujos que la mano del artista traza sobre su cuaderno de bocetos. En largos planos, la cámara olvida a Marianne para concentrarse sobre la figura que el pintor hace nacer del papel; de modo que cuando volvemos a ver a la joven, resulta una presencia accidental, contingente. Por un momento Marianne aparece como un derivado de la imagen. Como si ella fuera posterior a su boceto y dependiera de él. ¿El dibujo copia al modelo o se nutre de él? No es solo un contorno sino que el trazo absorbe a la mujer: he ahí la mayor entrega a que el cuadro la somete. Frenhofer: "Quiero lo invisible. No soy yo el que quiere, es la línea, el trazo. Nadie sabe qué es un trazo. Yo quiero eso". A través del cuadro Frenhofer posee a Marianne; pero no se trata de una posesión sexual sino de un despojo. Una captura. Existe —como señala Bataille— una vinculación entre la experiencia erótica y el rito sacrificial. El mismo Frenhofer ha dicho que el viejo sketch de *La belle noiseuse* carece de sangre. El artista es el médium de una extraña transmigración e, indudablemente, Marianne es más que una modelo: el cuadro la necesita para nutrirse de ella. La pintura se ha incorporado a un ritual, se revela como un ídolo despiadado que reclama sacrificios. "No me interesan sus pechos o sus labios; quiero todo. Lo voy a tomar y lo voy a poner en ese marco", amenaza Frenhofer. "Voy a arrancarla de su cuerpo, voy a romperla en pedazos hasta que me dé lo que quiero. No se preocupe, se lo voy a devolver todo. Si es que después todavía le interesa." El pintor es un brujo pero es también un cirujano. Y la obra no se produce ni se descubre: se extirpa. En efecto, luego de ver el cuadro terminado, Marianne se queja con náusea: "lo vi, una cosa fría y seca. Era yo". Y no es una metáfora.

No hay razón para mentir... ni para decir la verdad.

La bande des quatre, Jacques Rivette

Pentimento. Hay un punto en que el artista se conecta con el criminal y es sin duda allí, en el peligroso privilegio de descender hasta la mayor abyección. Para Liz, la obra es humillante: "Hace diez años te asustaste en el punto en que debías avanzar —le reprocha a Frenhofer—. Lo que hiciste nos denigra. Hace diez años esa pintura era el principio de una historia, pero ahora no es un nuevo comienzo: es el final. Sos triste Frenho porque ya no sos joven". Para Marianne, esa imagen exangüe (o mejor: esa imagen que la deja exangüe) devuelta por la tela resulta intolerable. ¿Pero qué es lo cruel en el cuadro? Indudablemente no es del orden de la realización pictórica, puesto que los ojos inocentes de la hija de la criada solo advierten la belleza de la tela. Lo que atemoriza a Marianne está de algún modo conectado al saber: no aquello que la obra permite apreciar, sino aquello que puede revelarle. Nuestro punto de vista no es nunca el de Marianne o el de Frenhofer; en todo caso es solidario con la mirada de la niña pero, aun así, sabemos más que ella. Intuimos la maestría de la pintura y, sin embargo, al conocer la decepción de Marianne, comprendemos que una obra perfecta puede ser también una obra terrible, que en el origen de la belleza hay un horror inconfesable.
Ese secreto atroz es, en este caso, la forma que adopta la verdad. "La verdad en pintura es casi cruel", dice Frenhofer. Pero Rivette no es lo que André Bazin llamaría un *cineasta de la crueldad* sino, más bien, un cineasta de lo misterioso. (Con excepción —quizá— de *La religiosa* y *L'amour fou*, que narran dos tipos de calvarios diferentes, notoriamente injustos o absurdamente injustificados.) Esa verdad que a veces se anuncia como revelación divina (en *Jeanne La Pucelle*) o se susurra como contraseña arrogante de una sociedad secreta (en *Paris nous appartient*) es, en *La belle noiseuse*, una posesión preciosa y terrible, una especie de tesoro o de pecado, resguardado de miradas que no harían más que insolentarse y juzgar. Un legítimo secreto es siempre un secreto absoluto; es inefable, así como los tesoros deben ser inconmensurables y las atrocidades, imperdonables. Igual que *La bande des quatre*, *Céline et Julie vont en batteau* o *Haut, bas, fragile*, *La belle noiseuse* es un film paradigmático sobre el secreto: un relato organizado alrededor de una imagen que nunca muestra. Y como no podía ser de otra manera, la oclusión toma aquí la forma de un pentimento. En realidad, dos pentimentos: primero, porque Frenhofer borra el cuadro de Liz y, luego, porque empareda el cuadro de Marianne. (Habría que agregar, incluso, esa gran forma del pentimento que es el film *Divertimento*, recompaginación y reducción de *La belle noiseuse* a dos módicas horas.)
El verdadero cuadro no puede ser mostrado (en el film o en la ficción) porque aquello que debería revelar carece de representación y nada tiene que ver con las formas concretas que aparecen sobre la tela. En el relato de Balzac, Frenhofer —el cazador de lo absoluto— dictamina: "hablando rigurosamente, el dibujo no existe. La línea es el medio por el cual el hombre advierte el efecto de la luz sobre los objetos; pero no hay líneas en la naturaleza donde todo es absoluto: es tan solo modelando como se dibuja, es decir, como se destacan las cosas del medio en que viven. La distribución de la luz da tan solo la apariencia del cuerpo". La pregunta es, entonces, ¿qué debe verse en una obra? O en todo caso, ¿quién determina lo que debe verse? El gran Frenhofer de Balzac distingue nítidamente la deliciosa criatura de su tela, allí donde los demás solo alcanzan a ver un pie que emerge entre el caos de colores y matices imprecisos. "Tú dibujas una mujer pero no la ves", se indigna el maestro con su discípulo. ¿Acaso Frenhofer ha enloquecido o es que los demás no saben ver figuras más que en las copias burdas de lo natural? Y si esa duda es posible, entonces ¿cuál es el verdadero cuadro y cuál es la auténtica belleza? Hay algo en toda revelación que pertenece al orden de lo incomunicable. Como en *La figura en el tapiz*, de Henry James (en donde el film ha abrevado casi tanto como en Balzac), el sentido de la obra es una trama

evidente exhibida ante un grupo de ciegos. Lo que hace de ella un bien inestimable es que solo tiene valor en la medida en que se sustrae a la circulación.
En *La bande des quatre*, Constance recuerda una anécdota de su juventud. Durante un tiempo participó en una obra junto a una actriz consagrada. Una vez actuaron mal ante un público francés pero la gente aplaudió; entonces la actriz consagrada dijo "hoy estuvimos sensacionales". Otra vez actuaron en Holanda: fue una función excelente pero los holandeses reaccionaron fríamente porque no entendían el idioma. Constance pensó "actuamos genial pero lamentablemente los holandeses no entienden francés"; la actriz consagrada, en cambio, dijo "actuamos mal pero por suerte los holandeses no entienden francés". Algo similar ocurre en *La belle noiseuse*. Frenhofer no solo cubre la obra inconclusa que debería haberlo consagrado sino que luego oculta su segundo intento y exhibe una impostura ante los demás. Es que la noción de *obra maestra inconclusa* confirma una inevitable paradoja: si la obra ha quedado inacabada es porque el artista no se atrevió a ir hasta el final pero, al mismo tiempo, parece insinuar Rivette, la auténtica obra maestra es siempre invisible. O, como afirma Thierry Jousse sobre *Out One*: "Cómo permanecer sin instalarse en el tiempo de la historia. Hay toda una estrategia de la evaporación, del deslizamiento, de la desaparición, de lo evanescente, todo un juego de equilibrista que permite al film escapar del *deber ser* del film y mantenerse suspendido, fuera de toda determinación".

Jeanne: Hoy a la mañana recé
y mis voces me dijeron muchas cosas bellas y dulces.
Confesor: ¿Por qué lloras, entonces?
Jeanne: No quería lisonjas. Quería una orden.

Jeanne La Pucelle, Jacques Rivette

Ir hasta el final. En la cena del principio del film, cuando el lienzo sobre "la belle noiseuse" es todavía un olvido que insiste tenazmente en la memoria del pintor, Frenhofer pregunta con aparente inocencia: "¿usted aceptaría que Nicolás amara a la pintura más que a usted?" Y Marianne: "si él no aceptara ir hasta el final, yo lo dejaría". Sin embargo, es ella la que irá hasta el final y abandonará a su novio. ¿Acaso Nicolás debería haber impedido que Marianne posara? ¿Pero cómo resistirse a la tentación de conocer el secreto del pintor admirado? Solo negándose a responder como artista, podría haber conservado a su mujer. En cierto modo sí ha ido hasta el final. Y puesto que Marianne lo ama, no puede reprocharle esa intensidad; pero, a la vez, cuando se vea sobre la tela como una mariposa atravesada por alfileres en el muestrario de un coleccionista, también sabrá que debe dejarlo. Se trata de un dilema sin salida o, en todo caso, una vez aceptado el pacto, no hay más salida que sostenerlo hasta el final. En rigor, el conflicto entre ellos no se resuelve sino que llega a un punto en el que no es posible seguir desarrollándolo. En ese momento, Marianne y Nicolás deben separarse; no tanto porque exista un desacuerdo sino porque ya no hay fricción. Al conocer a la pareja de jóvenes, Frenhofer había dicho: "me olvidé de que venían porque tenía miedo de ustedes. Liz y yo hemos alcanzado una cierta estabilidad aquí. Se podría llamar felicidad". La homeostasis es el punto en que los relatos adoptan un estado de reposo, una armonía engañosa o frágil. Y aun, sin embargo, porque lo crucial se ha ocultado o está al acecho. Bonitzer explica que, con Rivette, hacen falta tres para escribir un guión: hay narración, podría decirse, porque existe un tercero en discordia. Al menos eso resulta cierto en la trama del film, que avanza a través de triángulos amorosos. En principio Marianne/Frenhofer/Nicolás y, por otro lado, Liz/Marianne/Frenhofer; pero también Liz/Baltasar/Frenhofer y Marianne/Julienne (la hermana de Nicolás)/Nicolás. Los conflictos se reproducen en espejo: cada personaje tiene un par y un opuesto, y todos son ambivalentes. Curiosamente, la mayoría de las escenas están formadas por solo dos personajes entre quienes acecha el fantasma de un tercero. El film termina cuando solo quedan combinaciones de dos, es decir cuando ha agotado sus posibilidades narrativas: en el almuerzo final, Rivette transita entre cada uno de los pares posibles de personajes como si quisiera verificar que no hay nada más para decir. El film no concluye; en todo caso, se le hace evidente que es inútil continuar.
Igual que en otras películas de Rivette, el último plano concluye de manera abrupta. Hay siempre, en esos finales, algo de inacabado, de impuesto, de concesión obligada a la estructura tiránica de la narración. Serge Daney define a Rivette como una especie de Scherezade para quien todo desenlace se ha vuelto imposible y, en efecto, todo sucede como si el film supiera que debe finalizar pero no creyera demasiado en ninguna clausura.

"Me gustaría saber qué queda muerto y qué se recupera después de semejante agotamiento", se pregunta Frenhofer. "Todo", dice Liz, enigmáticamente. ¿Todo queda muerto? o ¿todo se recupera? Nada más dirán sobre el episodio del cuadro. Pero si las vidas paralelas de los cuentos de hadas ofrecen una segunda instancia en donde el mundo resulta más piadoso, entonces Rivette debería ser considerado un cineasta de la redención. El pentimento es también una expiación y una salvación: en *L'amour par terre*, la obra que ha escrito el mayordomo Virgil es "un gentil e inofensivo descenso a los infiernos" que debería servirle a su patrón para recuperar a la amada Beatriz. Como si, al volver a contarla, fuera posible corregir la historia. Se escribe para rectificar. Rivette: "el cine es el lazo entre algo exterior y algo muy secreto que un gesto imprevisto revela sin explicar". Historia de una redención, *La belle noiseuse* es un relato de aprendizaje: aprendizaje de Frenhofer que comprueba hasta dónde alcanza su arte (y en dónde acaba) pero, sobre todo, aprendizaje de Marianne que emerge del desafío con una audacia nueva, con el ímpetu de una reencarnación.
Por lo general, la narración en Rivette es una estructura dual apoyada sobre un par de mujeres complementarias: en *Céline et Julie vont en bateau*, en *Duelle*, en *Le Pont du Nord*, en *L'amour par terre*, en *Haut, bas, fragile*. También el par Liz/Marianne en *La belle noiseuse*. Como una mera mímica del pintor, como una alegoría —hasta demasiado obvia— de su relación con Frenhofer, Liz embalsama animales y confecciona con ellos naturalezas muertas. Hay una plenitud congelada y funesta, incluso irreal, en esas composiciones tan diligentemente realistas. Pero esta imagen cadavérica que define a Liz no sirve de mucho para explicar a Marianne. La ambigüedad del término inglés *still life* resulta aquí más apropiada que la categórica inmovilidad de la *naturaleza muerta*. Porque *still life* remite tanto a esa quietud admonitoria con que animales muertos o frutos arrancados del árbol son arreglados para componer el cuadro, como a la agitación de un resto insistente, un inacabamiento, una incompletitud que el pincel mantiene. Frente al registro minucioso de una escena yerta que se indica en el castellano, *still life* incorpora —casi de manera celebratoria— la capacidad de la obra para nutrir de vida a lo inanimado. *La belle noiseuse* (cuadro y film) es una *still life*. Y seguramente, en el proceso de la traducción de un término a otro, Marianne ha comprendido la frase de Kleist que a Rivette le gusta citar: "para recuperar la inocencia, es necesario pasar por el gran desvío del conocimiento". ■

¿Qué ves cuando Quebec?

Durante el mes de septiembre pasado se realizó en el cine Premier una muestra de cine de Quebec, organizada por la SODEC (Société de Développement des Entreprises Culturelles) y coordinada por el productor Envar El Kadri.

por Alejandro Ricagno

¿Hay un rasgo común entre los films exhibidos en esta muestra de cine quebequense, más allá de la pertenencia a una región francófona del Canadá cuya identidad se basa no solo en el uso de una lengua? No a simple vista, más allá de que la mayoría de los films transcurren en Montreal y que varios giraban alrededor del tema de la identidad y las relaciones familiares. Punta interesante a desarrollar en otra ocasión (¿ese acento no estará hablando de una especie de búsqueda y autoafirmación de una parte de la sociedad canadiense que refleja en su cine ciertas tensiones políticas de un territorio marcado por una doble pertenencia?).
Llama la atención que en tres films las preguntas ¿quién soy?, ¿de dónde provengo?, la búsqueda o negación de los orígenes sean uno de los ejes centrales de los argumentos. Están presentes en *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon, en *Mi amiga Max*, de Michel Brault, y en *Le confessional* de Robert Lepage, films muy diferentes entre sí en estéticas, propuestas y logros.
El film de Lauzon es quizá la obra más ambiciosa de la muestra. *Léolo* oscila entre la sordidez y la poesía, y cuenta la infancia de un niño que vive hacinado con su familia en un sórdido conventillo del Montreal de los años 50. Para escapar de la locura que acecha dentro de su ambiente familiar, se fabrica un improbable origen siciliano y se inventa un universo paralelo a través de las historias que escribe. El film se convierte en la traducción del horror del infierno hogareño en un cuento infantil en el que se alternan la crueldad y la ternura. Lauzon se mueve peligrosa y cómodamente entre el registro realista, el drama psicológico, la fantasía y el humor escatológico sin perder unidad ni vuelo poético. Film de difícil clasificación genérica y ciertamente duro en su amarga visión de la infancia, confirma la garra narrativa de su director y hace lamentar aun más su trágica muerte en un accidente aéreo acaecido en agosto de este año.
Mi amiga Max, de Michel Brault, vuelve a reunir a esa excelente actriz que es Geneviève Bujold con este realizador con el que ya había trabajado en la comedia romántica *Bodas de papel*. Estamos aquí en las antípodas de Lauzon. *Mi amiga Max* es un poco más que correcto film menor. Bordeando ciertos rasgos melodramáticos, se interna en la dilatada y tardía búsqueda emprendida por una madre soltera que veintipico de años atrás fue obligada a dar a su hijo en adopción. El film mantiene un medio tono adecuado a la historia aun cuando el desenlace parezca un poco disonante, aunque no exento de dramatismo. El mayor peso recae sobre Bujold, espléndida en su desesperada obstinación, secundada por una otoñal Marthe Keller. Es cierto que el tema ha sido mejor desarrollado en otras oportunidades pero el film sin pretensión alguna se deja ver.
No sucede lo mismo con *Le confessional* de Robert Lapage, en el que se trabaja en dos tiempos y dos historias paralelas: por un lado, en el Quebec de los 50, en los escenarios y en el set donde Hitchcock filmó *Mi secreto me condena*, y por el otro, en el Quebec actual donde un desconsolado Lothaire Bluteau trata de aclarar el pasado de su familia, que incluye una serie de intrigas donde la identidad biológica de su hermano es puesta en discusión. Idas y vueltas en el tiempo que incluyen un insólito videoclip, la visita a un Japón ficcional y un Hitchcock de pacotilla, más escenas extraídas del legendario film con Monty Clift, no logran en ningún momento coincidir en un núcleo coherente. Nunca se sabe bien hacia dónde apunta esta historia confusa y aburrida en más de un tramo.
Cinemax ha estado exhibiendo este film con cierta regularidad. Recomendación: dejarlo pasar. En todo caso el lector saldrá ganando si llega a enganchar otro de los films de la muestra que también se pasó por cable y que resultó ser una grata sorpresa. Se trata de *Eldorado*, de Charles Binamé, una obra coral en cuyo guión han participado los mismos intérpretes. En una Montreal invernal, varios personajes jóvenes deambulan, se encuentran, se desencuentran, viven amores breves, trafican droga, van a una disco, tratan de encontrar una relación estable, se solidarizan, se traicionan, en fin, viven. El film los deja vivir y pese a ciertos altibajos, propios de la estructura fragmentaria del relato, esa vitalidad es contagiosa. Se nota que cada intérprete ha buscado tocar la cuerda que mejor toca. No hay nada de impostura en sus evoluciones. Son fragmentos de vidas donde surge la alegría, la rabia o la melancolía que la cámara de Charles Binamé consigue condensar sin afectación alguna, y hasta haciendo gala de un virtuosismo paralelo al del cellista que aparece en el film tocando e improvisando con tanto talento como el de los excelentes intérpretes. No es una obra maestra pero transmite una alegría vital que deja sin embargo latir debajo una pequeña nota triste. Y ese es un mérito de su sinceridad.
Otro film con muchos personajes y un título prometedor, *Le vent de Wyoming*, de André Forcier, se destacó por razones opuestas. Fue el bodrio a todas luces: una más que fallida especie de comedia alocada que reúne a una serie de personajes infradotados y ocasiona no pocos momentos de vergüenza ajena. Una joven es abandonada por un boxeador, quien huye con su madre; hay una hermana gorda e intelectual que tiene una escena erótica ridícula con un escritor llamado Chester Céline, un padre entrenador y cornudo, y un hipnotizador idiota a causa del cual ocurren los supuestamente graciosos y olvidables enredos. Entre tanto desatino percibía cierta cuota subileana de delirio poético amoroso y se lo estaba por decir a mi acompañante. En ese momento a un personaje convertido de erotómana a monja se le ocurre levitar. Me lo sospechaba: ese lado oscuro de Wyoming.
Problemas con el subtitulado impidieron la exhibición de *Thirty Two Short Films about Glenn Gould*, de François Girard, un extraño y fascinante semidocumental y ensayo sobre la vida del excéntrico y virtuoso pianista canadiense. No fue en el Premier pero lo exhibieron en Film & Arts y lo recomiendo sin reservas. ■

Entrevista a José Luis Garci

John Ford es el Picasso del cine

Cuando hace cuatro años leí Morir de cine, *ese libro de cabecera para todo cinéfilo, tuve la certeza de que algún día iba a encontrarme con su autor, José Luis Garci. La oportunidad se presentó en Madrid y el hecho de que en ese momento se estuviera exhibiendo allí su última película fue el pretexto para iniciar una larga conversación sobre su obra y el cine en general. La desbordante pasión cinéfila de Garci (no solo dirige películas, sino que también escribe guiones y es el responsable de Nickelodeon, una editorial que publica libros y una revista trimestral dedicados al cine) creo que se ve reflejada en esta charla en la que, desde luego, el fútbol, otra de las pasiones que comparto con el entrevistado, se filtra en varios momentos.*

Vi *La herida luminosa*, tu última película, y me parece que tiene una gran coherencia estilística con tu film anterior, *Canción de cuna*. Es como si estas dos películas marcaran una ruptura en tu filmografía.
Después de hacer la serie de televisión *Historias del otro lado* —que eran trece películas distintas de una hora de duración, con una temática común que era el misterio, por así llamarlo, pero que no tenían nada que ver en los argumentos ni en el reparto—, pensé que había llegado el momento de hacer otro tipo de cine y decidí rodar una trilogía sobre el melodrama. Elegí tres obras de teatro españolas del siglo XX: una era de Martínez Sierra, *Canción de cuna*, que ya había sido llevada al cine cinco veces e incluso hay una versión argentina; *La herida luminosa*, que ya había sido filmada por Tulio De Michelis, y la tercera, que voy a rodar en el otoño, es *El abuelo* de Galdós, que también se hizo en cine cuatro o cinco veces. Eso a mí no me importaba pues las tres películas se basaban en obras de teatro estrenadas en España en momentos muy distintos y eran melodramas poderosos y con mucha fuerza. Orson Welles siempre decía que *Canción de cuna* era una maravilla; es la única obra del teatro español que se ha estrenado en Broadway. He cambiado mucho *Canción de cuna* porque el personaje del médico que interpreta Alfredo Landa se hace protagonista y prácticamente no existe en la obra original. Los cambios son muy grandes pero respeto el espíritu. Con *El abuelo*, que en teoría debería tener un estilo narrativo semejante al de las otras dos, daría por terminada una investigación, entre comillas, sobre el melodrama. Además, las tres tienen mucho que ver con el mundo místico y religioso. No sé por qué esto ha salido así, por qué he pensado que había que mover menos la cámara y utilizar un *tempo* mucho más detenido, más sosegado, como si te tomaras un valium. Dicen que solo hay dos tipos de películas en el mundo: las que se ven con el culo puesto en el borde de la butaca, como muchas películas de Hitchcock, y las que son mucho más serenas y que se ven con la espalda bien pegada en el respaldo. Pues ahora estoy por hacer películas con la espalda pegada en el respaldo.

Creo que los dos films tienen un ritmo narrativo y un tono común.
Son las únicas veces que he tenido buenas críticas en mi carrera, lo cual también es peligroso, porque cuando tienes buenas críticas quiere decir que estás perdiendo el contacto con el público y que le estás gustando a otro tipo de personas.

Por otra parte, en esas películas se vuelve a ver tu gran capacidad para dirigir actores.
Para mí la dirección de actores es parecida al surf: el actor viene con su tabla, con su texto, y llega a la playa que es el plató. Hay veces que el mar está muy picado y no hay olas buenas para que tú te pongas encima de la tabla y llegues a la playa. Entonces hay que saber que a veces ellos no están con la mejor disposición de ánimo y hay que cambiar el rodaje ese día. Creo que cuando el actor coge la obra de verdad, realmente está relajado y camina sobre el personaje, es cuando tú tienes que hacerlo. Lo más importante de una película es el guión, y luego los actores. Con eso puedes construir algo. Sé que algún día haré una buena película. Esa es mi ilusión. Todavía estoy lejos, pero de lo que sí estoy convencido es de que dirijo bien a los actores y que conmigo trabajan de una manera diferente. Yo ensayo mucho aquí, en esta oficina, y los actores saben que el ensayo no les sirve para aprender el texto, porque son profesionales y lo saben al tercer día de ensayo, sino para que se vayan soltando, para que yo vaya matizándolos. Soy muy maniático en los tonos, en las pausas, en alárgame esta frase, esto tienes que decirlo más moderadamente. Pero fundamentalmente a quien le sirven esos ensayos es a mí, porque voy descubriendo la película y sabiendo qué planos voy a usar. Porque todos los directores con los que he hablado, que dicen que ellos tienen la película y el montaje en la cabeza, mienten. Nadie visualiza una película del principio al final. Además, el momento de la visualización casi nunca sirve; tú vas por la calle en un taxi y de repente se produce una hora mágica, al amanecer o al atardecer, y se encienden las luces de la ciudad y hay una especie de color rosa que va bañando los edificios, el taxista en ese momento está escuchando a Miriam Makeba y se produce una emoción estética; tú ves claro cómo el personaje va en un taxi y cómo lo vas a rodar a él y a la ciudad. Joder. Luego pasan seis meses para poder filmar eso y ya no existe esa emoción. El día que vas a rodar está lloviendo, la calle ya no es la misma y todo se ha perdido. En cambio, tú lo único que puedes aquilatar es el trabajo de los actores, que siempre va a ser el mismo o al menos parecido.

¿Cómo ves la conexión de tu cine con el proceso político y sociológico español?
A mí me decían que *Asignatura pendiente* fue la introducción del gobierno del PSOE y que *Canción de cuna*, sin saberlo, anticipó el gobierno de derechas. No creo que *Canción de cuna* sea de derechas ni que *Asignatura pendiente* sea de izquierda. Yo tenía una ideología y votaba al PCE, pero eso no tiene nada que ver con que puedas hacer otro tipo de película donde te sientes cómodo. Creo que si la examinamos desde el punto de vista social, *La herida luminosa* es tremenda porque habla de una época terrible en España, los años 50, en la que no existía el divorcio y el crimen se consideraba una forma de liberación. Ahí está ese mundo, esa señora metida en casa con un piano, y es un horror... La vida era muy oscura, por eso quería hacer ese film, pero sin cargar las tintas. Pepe Sacristán me ha contado que *Solos en la madrugada* fue un tremendo éxito en la Argentina. Como imaginarás, no estaba pensado el final de la película para que llegara Alfonsín e hiciera suyo más o menos ese texto. Yo digo en broma que cuando has sido desde niño del Atlético de Madrid y llegas a estas alturas de la vida, evidentemente eso te marca, porque hay un sentimiento trágico en ser del Atlético, donde casi nunca has ganado.

Es como ser de Racing en la Argentina.
Al final estás abocado a la tragedia, al drama, por eso hago ahora estos films. Por otra parte, uno va cambiando con la vida y te van interesando otro tipo de cosas. No es que antes no te gustara Dreyer, claro que te gustaba, y Murnau, pero joder, yo veo ahora *Gertrud* y encuentro cosas que no veía cuando tenía veintitantos años. Eso no quiere decir que esté en contra de ningún tipo de cine, pues creo que hay que hacer films de todos los géneros. Admiro películas de violencia como *El silencio de los inocentes*, que es magnífica y tiene una especie de vibración continua, pero creo que también debe haber otro tipo de films. Fíjate que es curioso que desde que empecé con esta última idea de las películas que quería hacer, he visto ya tres o cuatro maravillosas, una de ellas es *Tierra de sombras*, un film sobre la historia de amor entre el poeta Lewis y la chica que va a estudiar su obra, se enamora de él y finalmente muere de cáncer. Esa película tiene un problema: la ha hecho Attenborough, que no parece el hombre apropiado para esa película.

Reconozco que caigo en el prejuicio, pero a esta altura no voy a ver películas de Attenborough...
Claro, porque has visto el *Gandhi*, pero *Tierra de sombras* es maravillosa, está hecha en estado de gracia, hay que verla. Otra película que me ha gustado mucho últimamente es *Secretos y mentiras*.

¿Sabés que *El crack* me parece tu mejor film?
Es coger el cine negro sin ningún tipo de tapujos. Bogart llevaba una gabardina, este también va a llevarla; Bogart juega al póker, estos juegan al mus. Hay una película argentina buenísima, la de Aristarain, donde Federico Luppi se corta la lengua, que es el mejor cine negro que se ha hecho en lengua española.

Aristarain es un gran admirador del cine americano. ¿Viste toda su filmografía?
He visto todo, incluso la serie de televisión *Pepe Carvalho*, que no me gustó, pero *Tiempo de revancha* me parece prodigiosa y *Un lugar en el mundo* también es una maravilla. Ahora tengo muchas ganas de ver *Martín (Hache)*.

(En medio del diálogo fragoroso y entusiasta, aparece el nombre del guionista Alan Sharp)

Garci: En Canal Plus había un programa en el que tenías que elegir tu película favorita y entonces escogí *Secreto oculto en el mar* de Arthur Penn como uno de los grandes thrillers. Además conocía a Alan Sharp, el guionista, ya que trabajé con él. "¿Qué hacías la noche que mataron a Kennedy?", pregunta uno. Y dice el otro: "¿Qué Kennedy?"; y contesta el primero: "Cualquier Kennedy". Cuando llega Susan Clark y Gene Hackman está viendo la tele, ella, que ya lo está engañando, sale y le pregunta: "¿Quién gana?", por el partido, y él le dice "ninguno", entonces ella se queda mirándolo y él dice: "Unos pierden más despacio que otros". O cuando va y le dice: "¿Has ido al cine? ¿Qué has visto?" Y ella: "Una película de Eric Rohmer". Entonces él le contesta: "Una vez vi una película de Rohmer y era como ver crecer una planta". Fantástico. Alan Sharp es un iconoclasta, pero es un guionista maravilloso.

Me asombra la memoria que tenés para recordar diálogos y planos. Tengo un amigo en Buenos Aires que tiene esa característica de recordar visualmente un plano de una película que vio hace 25 años.
Tengo mucha memoria visual, eso me lo dicen muchas veces cuando estoy rodando. En un caso de apuro siempre he pensado: coño, tantos planos que conozco, pues hagamos esto a la manera de tal. Pero eso sería una película entera. La historia de alguien a quien ya no se le ocurre nada y dice: voy a intentar rodar una película como la rodaba William Wyler, esta secuencia a lo Wyler, esta de Max Ophüls, esta de John Ford... Una seña de identidad de John Ford es un tipo hablando a una tumba. Un plano fijo, cielos nubosos, un tipo en plano corto que dice "Mamá, Johnny te quería mucho" y no sé qué... Plano desde atrás, la tumba, y luego él se levanta, cambia de tamaño y se hace un plano general entero. Un baile: la gente baila, baila y vuelve a bailar, en el mostrador está el ponche, se acerca uno... No hay nadie que lo haga igual, es acojonante, nadie puede repetir eso. Es un misterio que se ha llevado a la tumba. Esos segundos planos, los ponches con mecedora, nadie los ha colocado como él, estás viendo al tío que está sentado en la mecedora y ves la ventana abierta de la cocina, la mujer trajinando... Es una cuestión de mirada, cada vez me doy más cuenta de que el cine es un problema de mirada. Lo que abarca tu mirada. Por eso sé que es muy difícil hacer una buena película. Además, cuando haces una buena película, no sabes que la estás haciendo. He hablado mucho con Berlanga, íntimo amigo mío, que cuando filmaba *El verdugo* no se daba cuenta de lo que estaba haciendo. Es la sencillez de los maestros. Su óptica es más amplia porque ven más y lo ven en el mejor momento. Y eso no se estudia ni se aprende: es algo innato. Eso lo tenía John Ford y también Howard Hawks en todos los géneros. En eso es superior a John Ford, porque Ford trabajó dos o tres géneros pero no ha funcionado en la comedia.

Lo que pasa es que en Ford la comedia está incorporada a sus películas.
Pero cuando hace un western es cuando hace la comedia. Puede estar incorporada como tú dices, pero no es una comedia-comedia. Dice: voy a filmar una comedia y hace esa que rodó en Londres con Jack Hawkins y ya no es igual.

Ford hizo *El precio de la gloria*, donde hay una escena en la que canta Marisa Pavan y otra, la de los barrenderos, que parecen sacadas de un musical de Minnelli.
Pues esos son los que yo digo que tienen el gran secreto y se han ido con él; no hay manera, porque eso es algo que no se ha vuelto a ver. Creía que lo tenía Coppola, porque cuando vi *El padrino I* y *II*, dije: joder, este es el único que tiene el secreto. Pero luego he visto que no, ni tampoco Scorsese.

Pasemos a otro tema: un cinéfilo *de alzada* como vos bien te definís, ¿qué opinión tiene del cine contemporáneo?
Vamos a ver, es que hay dos cosas. Para mí el cine tal como creo que lo entendemos los dos muere en los años cincuenta. No estoy en contra de eso que llaman lo audiovisual, pero creo que lo audiovisual es mentira, ya que nace del cine. El cine era lo que hacía John Ford: rodar una película. Lo de ahora es distinto: hacer el making off es tanto o más importante que la propia película. Resumir en diez o doce minutos todo lo que haya que ver, más una entrevista al director y a la actriz y una foto fija.

Luego hay que publicar el guión como una novela que acompañe también al film. Además se edita la banda sonora y se hace una presentación especial para la crítica donde se le da todo eso, y al final te das cuenta de que lo que menos importa es la película. Creo todo lo contrario, que lo más importante es hacer una película, no para enseñarla a los amigos o a la prensa, ni para hacer un making off. Lo que rodea al cine contemporáneo es hoy más importante que las películas y eso es un error. Luego yo tengo otra teoría: la Nouvelle Vague se carga al cine que a mí me gustaba, eso no quiere decir que a mí no me gusten Truffaut o Godard, pero hasta entonces el cine era fundamentalmente narrativo, era el arte de contar una historia. El cine puede ser muchas cosas: un refugio para solitarios, un sitio para ir con una chica como antes y poderle tocarle el pecho, joder, en el cine se estaba caliente, en las casas hacía mucho frío. El cine era el gran espectáculo de la época. El cambio sustancial se produce a mi juicio no por la amenaza de la televisión ni porque las pantallas se hacen grandes, sino porque llegan unos señores que cambian el cine introduciendo la idea del cine de autor. Los de la Nouvelle Vague modifican el cine narrativo e inventan eso de *un film de*, y entonces lo que se valoriza son cosas personalísimas, no ya personales. De ese modo se jode lo que era la estructura narrativa de las películas. *Casablanca* es una historia, te puede gustar o no, pero es una historia. En cambio *Pierrot, el loco* es como un cuadro abstracto. Picasso rompe el concepto de pintura, pero creo que en el cine la ruptura, el Picasso, no es la Nouvelle Vague sino John Ford. Película más abstracta que *Más corazón que odio* no se ha hecho. Ese personaje del Ethan es uno de los más complejos que han aparecido en una pantalla. Cuando llega la Nouvelle Vague se pasa a hacer ensayo. Creo que el cine americano sería, toscamente hablando, la novela y el cine europeo, el ensayo. A mí me interesan mucho los dos, lo que ocurre es que es más difícil ser un buen ensayista, y aquí todos ensayan y hacen su propia película. Todo el mundo filma obras personales y se muere el cine narrativo. Entonces ahora recuperar el viejo perfume de aquellas películas es muy difícil. Porque a mí, joder, Woody Allen me parece un genio, eso es un cine de autor, narrativo, personal, pero la mayoría de la gente que ha venido haciendo cine desde esa ruptura no lo es. Cuando veo *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Minnelli me quedo pegado en la butaca y digo: esto es una obra de arte. En cambio ves las películas de otro señor y dices: no es lo mismo. Se limitan a hacer dos o tres películas y las mejores son las primeras. El grueso del cine americano era todo lo contrario.

Creo que en el cine americano es donde esto se ha perdido esencialmente.
Porque ha espiado al cine europeo. Hasta los westerns se hacen con mensaje. Pero coño, qué es esto... Sergio Leone influye en el cine americano, entonces todos los creadores americanos son como europeos, como exquisitos. La crítica americana también se equivoca, prueba de ello es que Andrew Sarris ha tenido que rectificarse hace poco diciendo que Billy Wilder era uno de los grandes del cine. Ni Howard Hawks existía en la historia del cine de Lewis Jacob. La ruptura de la Nouvelle Vague acaba con un tipo de cine tradicional, de narración, y joder, a mí por desgracia o por lo que sea, el que me gusta es ese cine.

Lo paradójico es que esos mismos autores de la Nouvelle Vague son los que reivindicaron a muchos de los directores que prácticamente eran ignorados por la crítica y las historias del cine.
Algunos tuvieron más suerte que otros, porque hubo gente como Gregory La Cava que no fue reivindicado, y es del tamaño de Preston Sturges. Nadie habla nunca de Henry Koster y es un magnífico cineasta, y no te digo nada de Mitchell Leisen o John M. Stahl.

¿Tu acercamiento al cine empieza como espectador compulsivo?
Empecé de niño yendo al cine, a las salas de mi barrio. Iba mucho, y poco a poco te va gustando el cine. Insisto en que el cine era lo único que había (aunque en realidad también estaban el fútbol, la radio y los tebeos).

Vos valorás mucho la radio.
Es que no había televisión, nosotros no somos de la televisión, somos de la radio. Quizá por eso la radio nos ha afilado la imaginación, porque realmente oías la radio y veías las escenas. El cine era maravilloso, era como la realidad virtual para nosotros. No digas que no te hubiera gustado tomarte un café de esos que se tomaba John Wayne y con el que apagaban la hoguera cuando lo tiraban, era maravilloso.

¿Dónde naciste?
En Madrid.

¿Y pasaste toda tu infancia y adolescencia en Madrid?
Sí, claro. Madrid era el paraíso de los cines de barrio. Había cientos de cine que te metían programas dobles.

En Buenos Aires pasaba lo mismo. Había un cine cerca de mi casa donde pasaban tres westerns los miércoles.
Una y otra y otra. Eso te va produciendo una pasión por el cine. Luego llega esa época en que realmente renuncias a las cosas que son las que de verdad te conmueven y que era la época de Antonioni. Entonces te parece que hay que ser moderno, que te tiene que gustar *El año pasado en Marienbad* y todas esas películas, pero en realidad las que te gustan son otras: las de John Ford, las de vaqueros y los melodramas, las películas de cine negro. A los 19 años empecé a escribir sobre cine. Naturalmente escribes copiando primero, siempre de alguien que te haya gustado algo, y hablas de la importancia del montaje sin saber qué es, de la solvencia del color, del dramatismo, del blanco y negro que acrecienta la soledad y la vida gris y todas esas cosas. Hasta que pasa ese sarampión y te vas acercando al cine de otra manera. Cuando terminé el preuniversitario, empecé a trabajar en un banco sabiendo que eso no era lo que me gustaba. Pero ya te vas relacionando con otro tipo de personas, empiezas a escribir en una revista especializada...

¿En esa época la revista más importante era *Film Ideal*?
Había muchas más pero la mejor era *Film Ideal*. Era una revista que tenía una gran influencia de los *Cahiers du cinéma*. Por eso era muy americanista. Además, como aquí, en España, empezaron a rodar muchos directores americanos, se les hicieron grandes entrevistas. Hubo una histórica a Welles con dibujos del propio Orson. Era un número maravilloso.

¿A qué edad escribiste tu primer guión?
A los 24 años, *La cabina*; era un guión muy bueno.

Creo que se dio en la televisión argentina.
Sí, se ha dado en todo el mundo. Hice guiones para muchas películas, estuve diez años escribiendo hasta que llegó la oportunidad de dirigir *Asignatura pendiente* hace ya veintiún años.

¿Cuáles son los guiones tuyos que considerás más importantes antes de dedicarte a la realización?
Un guión que me gusta es *Los nuevos españoles*, que dirigió Roberto Bodegas. Otro, para Pedro Olea, *No es bueno que el hombre esté solo*. He pasado casi diez años escribiendo, y entonces hice *Asignatura pendiente*, que fue un éxito tremendo, un fenómeno sociológico en España.

Es un poco la película justa en el momento justo, ¿no?
Esa película era además la que nadie quería hacer. Era totalmente generacional.

Habláme un poco de *Sesión continua* y *Asignatura aprobada*, que estuvieron nominadas para el Oscar.
Algunos amigos dicen que junto a *Volver a empezar* —que ganó el

Oscar— forman parte de una trilogía sobre la melancolía. *Sesión continua* es la historia de dos cinéfilos, un director de cine y un guionista que son amigos y trabajaron juntos bastante tiempo. Es una película llena de citas, de cinefilia; al final ellos dos fracasan con su último film, están solos, van charlando y se van transformando, se van poniendo en blanco y negro y se quedan como si fueran dos tipos metidos dentro de una película en blanco y negro.

¿Y *Asignatura aprobada*?
Es la historia de un autor de teatro, una película muy melancólica, muy romántica, muy triste, con una gran dosis de humor bastante sarcástico.

Sos una persona muy embebida en el cine clásico americano, tus referencias siempre apuntan en esa dirección. Sin embargo, salvo quizás en *El crack*, no hay en tu obra una influencia determinante de ese cine; tus películas son muy españolas.
Creo que sí, que soy un director de cine español. Hace cuatro años me hicieron un homenaje en la Universidad del Sur de California y pasaron todas mis películas. Robert Wise me presentó y dijo: "Garci es uno de los nuestros". Es que conocemos tanto su cine y sus películas que a los americanos les produce asombro. Les costaba mucho trabajo creer que para mí el cine extranjero era el cine francés, el italiano o el húngaro. El cine americano era nuestro, porque si Spencer Tracy hubiera llamado a la puerta de mi casa, mi padre le hubiera abierto y le hubiera dicho: "Spencer, tómate una copa con nosotros", porque éramos amigos. Y como yo, hay miles de personas de mi edad, no solo aquí sino también en Chile y en Argentina y en Colombia, a las que el cine americano ha marcado de una manera increíble. Hemos vivido en estado de película y ya es muy difícil distinguir esa línea que separa la realidad del cine, la verdad de la mentira.

En la escena de *La herida luminosa* en que una de las criadas le cuenta a la otra *Sublime obsesión*, es como si le hablara de algo que había vivido.
Una cosa mejor: cuando le cuenta que Rock Hudson le va a pagar a ella el sanatorio, que es muy caro porque está en Suiza, exclama "¡y nosotros estamos en América!" Veía la película desde ese punto de vista.

En general no has tenido una buena relación con la crítica.
No he tenido una buena relación pero tampoco he tenido ningún problema, porque he sido crítico, y no muy bueno, y si has sido crítico jamás puedes ofenderte o enfadarte o contestar una crítica.

(Como no podía ser de otra manera, el fútbol se mezcla en la charla)

¿Cómo es eso que me decías acerca de la televisación del fútbol?
La diferencia entre el fútbol en directo y el televisado es muy grande. El fútbol en directo lo veo como un plano de John Ford. Lo hueles, lo ves, lo escuchas, lo sientes, no ves la repetición de la jugada. Cuando lo ves por TV, tienes la sensación de que todo está a tu alcance; es como la Nouvelle Vague, tienes veinte cámaras, veinte puntos de vista distintos, ves el banquillo, el entrenador; es una realidad diferente de la anterior.

Yo creo que la repetición de las jugadas atenta contra la esencia del fútbol.
Eso lo decía McLuhan: el replay va a cambiar la historia de la cultura. Es verdad, porque en el replay, cuando estás viendo un partido, la sensación de tiempo transcurrido es muy grande. Pero también tienes la ventaja de que las once o veinte cámaras te ofrecen la totalidad. Ahora bien, ¿de qué se trata? ¿De la mirada primitiva y pionera de un Ford o de las veinte cámaras de la Nouvelle Vague? Los dos son directos, pero son distintos. No sé si te pasa lo mismo, pero a mí me da cada vez más miedo —no sé si es la palabra correcta— ver una película en video en casa. Creo que cuando vemos una película en video estamos desconectados de la vida. Si tú la estás viendo en la televisión, sabes que en Mar del Plata, Santa Fe o Rosario, donde coño sea, hay alguien que está viendo esa película contigo, aunque sean veinte mil personas. Te emocionas y hay alguien que se está emocionando al mismo tiempo. Pero en el video no, puede haber un anuncio de una guerra, un atentado, lo que sea, y tú estás allí; si lo ves por la noche como lo veo yo, estás desconectado del mundo.

Sos vos y la película.
Se produce algo muy extraño. Vistas ahora, *La mujer pantera*, *Retorno al pasado*, esas viejas películas B que se hicieron para hacer programas dobles, tengo la sensación de que me hablan al oído, que las frases me las han escrito a mí directamente y que los diálogos de amor o de desamor, joder, parece que son míos. Antes de *La mujer pantera* me asombraba no que una mujer pudiera ser pantera, porque una mujer podía ser tantas cosas, sino que la noche de bodas la pasara sola y no dejara entrar al marido. Eso era lo raro. Pero ves ahora *La mujer pantera* y descubres en esa película la neurosis americana que dominaba aquellos años 40, las carencias afectivas, de sexo, joder, todo eso en una simple película de terror. Entonces muchas de esas obras, vistas ahora por la noche, en la soledad de las dos de la madrugada, cuando ya se ha ido el camión de la basura y se ha quedado el barrio tranquilo, resulta que están escritas como para ti, como en primera persona. Hemos cambiado nosotros y también ha cambiado la película. Probablemente son las mismas imágenes que vimos antes, pero tienen otra lectura, es algo distinto.

Puede ser. Además, si esas películas han logrado trascender y alcanzar la modernidad que tienen hoy es porque hablan de algo más, no son un mero ejercicio de terror. En Tourneur, por ejemplo, esa puesta en cuestión de la verdad, donde la duda es la única certeza, es una cosa muy inquietante, muy perturbadora.
Otra película maravillosa es la que se desarrolla en Santa Rosa, *La invasión de los cuerpos trasplantados*. Esa pequeña ciudad, esa locura que había en la época del macartismo...

¿Y qué opinión tenés del cine europeo?
La misma que del cine americano, me gusta el cine europeo clásico: Murnau, Dreyer, Jacques Becker, Renoir, naturalmente De Sica, Visconti, Fellini.

¿Te gusta Rohmer?
A mí me gusta mucho *La marquesa de O*, las otras películas son muy parecidas. El hombre no tiene la culpa pero le ha hecho mucho daño al cine, porque se ha pensado que con hacer improvisar a los actores ya se tiene una película. Claro que las de Rohmer están muy escritas y pensadas. Pero, vamos, creo que hay un gran cine europeo: Carol Reed, *El tercer hombre*, David Lean, Powell y Pressburger. Si bien lo mejor de Lang, Hitchcock y Lubitsch está en América, nos quedan Dreyer, Murnau, el neorrealismo italiano, Renoir, por ahí Marcel Carné. Berlanga, Buñuel, esos son grandes también.

Hay un director de la Nouvelle Vague de una gran continuidad pero con una obra muy despareja que es Chabrol.
Pues es el más americano de todos los cineastas europeos y es de los pocos que van quedando con una obra muy amplia.

¿Qué opinás de Kieslowski?
A mí me gusta mucho el *Decálogo*, más que los tres colores. Kieslowski ha hecho sus películas con una dificultad enorme, no eran obras de gran presupuesto pero transmitían una gran verosimilitud, y sobre todo transmitían estados de ánimo. En el *Decálogo* hay un clima que te va haciendo polvo, que te va masacrando.

¿Ves una generación nueva con posibilidades en el cine español?
No creo en las generaciones. Alex de la Iglesia no tiene nada que ver con Juanma Bajo Ulloa y este no tiene nada que ver con este chico Amenábar, y así tiene que ser. Lo que pasa es que a través del tiempo se habla del nuevo cine español pero nunca he creído en eso. No puede haber gente que se dedique a hacer un cine parecido, porque eso sería un espanto. A mí me ha gustado mucho *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia; es un mundo muy personal. Veremos qué ha hecho con *Perdita Durango*, un film carísimo de ocho o nueve millones de dólares. Otra película que me gustó es *El último viaje de Robert Ryan*, de Gracia Querejeta. Para los que nos gusta el cine y hacer cine, lo ideal es lo que pasaba en la edad de oro del cine americano: hoy se terminaba un western y el lunes se empezaba una de cine negro. Eso les daba a los directores una gran profesionalidad. Para eso también hay que pertenecer a un sistema de estudios y te tiene que gustar. Porque si eres un independiente, como Orson Welles, no encajas en ello. No es que no valgas, lo harías estupendamente bien, porque la mejor película negra de clase B que se ha hecho es *Sed de mal*. Renoir no pudo hacer ese tipo de cine y Buñuel tampoco. Eran demasiado personales. En cambio en Estados Unidos, en la cantina o en el bar, había media docena de directores portentosos que no tenían nada que ver entre sí. Billy Wilder no tenía nada que ver con Fritz Lang, pero los dos hacían su cine y ambos han dejado su impronta y su personalidad. No nos engañemos, lo que pasa es que los directores americanos hacían esas maravillas porque había unos guiones detrás de ellos que eran impresionantes. En cada estudio encontrabas cien escritores a sueldo que eran los mejores del mundo. Los guiones de Dudley Nichols eran una maravilla. A todos los niveles, a niveles de frases, fijate en *La diligencia*: tú te puedes acordar de cómo estaba rodada, de la presentación de Ringo, pero nadie se puede olvidar de que hay uno que está metido en la diligencia y dice: "los he visto, los he visto, son apaches", y otro: "si los ha visto, no eran apaches". Ese diálogo revela un talento fuera de lo común. Además, el guión de Nichols tenía un equilibrio prodigioso.

¿Qué pensás de Clint Eastwood como director?
Es muy bueno. Me defraudó un poco *Los puentes de Madison*. Leí la novela, que era excelente. Estuvo como una novelita rosa hasta que llevó tres años en el *New York Times* en el número uno de ventas. En cambio, la adaptación del guión no es tan buena, aunque el trabajo de dirección sí lo es. Cuando la película recupera la emoción de la novela, es decir, cuando está diluviando y él espera a que cambie el semáforo y ella parece que va a coger la portezuela, ese es el mejor momento de la película, ahí sí todo funciona. Pero todo el asunto de los hijos, todo eso que se cuenta al principio, no me convence. Aparte, la gran película de Eastwood me parece *El fugitivo Josey Wales*. En cuanto a *Los imperdonables*, tiene mucho de Wellman, es una película muy nocturna donde nada es, no ya lo que parece, sino lo que parece que va a parecer, donde todas las escenas importantes se desarrollan en maderas, árboles, casas de madera, la madera que entra cuando él está haciendo la casa y llega el tren con el humo de la civilización, el tipo que se va a San Francisco como *Harry el sucio*. Está llena de claves muy personales.
Quiero decirte que una de las películas que más me han gustado a mí a lo largo de mi vida es *El boquete* de Jacques Becker.

Es extraordinaria. Creo que Melville sacó bastante de allí.
Claro que sí, sobre todo ese cine contemplativo que hacía él. La fascinación que produce esa película se debe a que parece transcurrir en tiempo real. Nosotros vamos a darle motor, vosotros tenéis que abrir un boquete, está duro porque es cemento, tenéis que darle. Es un buen guión, cómo coño no oyen los golpes, los oyen pero a los carceleros les da igual porque están en obras en la cárcel. Entonces nadie puede pensar que están abriendo un boquete en la celda, y eso que el carcelero está a doce metros. Hasta que se abre el boquete, meten la mano y van sacando los cascotes. Es una película hipnótica.

Por último, ¿cómo te surgió la idea de publicar una revista de cine (*Nickelodeon*) habiendo tantas en España?
Con un grupo de gente hacíamos un programa de televisión, *Qué grande es el cine*, y en un momento pensamos que podíamos sacar una revista que no tuviera críticas puntuales sino que fuera para aficionados de verdad al cine, con entrevistas que quedaran como documentos. Porque a mí me hubiera gustado leer una entrevista en profundidad a John Ford o cualquier otro. Y bueno, pues nada, decidimos hacerla y con la suerte para todos nosotros de que la dirigiera Juan Cobos, que tenía una experiencia que no teníamos ninguno de nosotros, ya que había trabajado en *Film Ideal, Temas de Cine* y *Griffith*.

¿Qué tirada tiene la revista?
Hemos tirado entre siete y nueve mil ejemplares, y se agota. Sale trimestralmente y tiene doscientas sesenta y cuatro páginas. Podríamos establecer algún tipo de relación entre nuestras revistas. Por ejemplo, cuando nosotros hagamos las votaciones (ya que también nos gusta la listomanía), sería interesante que participara el grueso de vuestra revista y que, cuando pedís las listas a fin de año, también votemos nosotros. ¿Es que hemos terminado ya? ■

Entrevista: Jorge García

Presenta:
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 CREEEK • Preston Sturges
DREAMS (Sueños) • Ingmar Bergman
FAKE (F de Falso) • Orson Welles

Anuncia:
GRATOS MOMENTOS • Preston Sturges
LA HISTORIA DE PALM BEACH • Preston Sturges
INDIA • Roberto Rossellini
EL AMOR • Roberto Rossellini
CUATRO PASOS EN LAS NUBES • Alessandro Blasetti
LAS AMIGAS • Michelangelo Antonioni

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

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Segunda carta abierta a A. Agresti
y primera carta abierta a A. Ricagno:

Acabo de ver *Buenos Aires viceversa*. Es miércoles a la noche, y la vi en la sala que promociona el cine argentino, en la calle Suipacha. Empiezo relatando lo contextual porque me parece que, en el fondo, hablamos de lo mismo, Alejandro A., Alejandro R, la película y yo. Todo gira alrededor de Buenos Aires. Todos giramos alrededor de Buenos Aires. Buenos Aires al derecho y al revés. De sus olores, de sus humores, de su testarudez, de sus muros y de sus parques. También de sus villas y de sus shoppings. Pero nunca se trata de una Buenos Aires de tarjeta postal, ni de una Buenos Aires publicitaria, ni de una ciudad de denuncia, ni siquiera de una Buenos Aires que sigue debatiéndose en dicotomías perimidas y en ilusiones setentistas. Sigo relatando mi experiencia altamente subjetiva, como casi todas las experiencias que me ha tocado vivir en este gran espacio semiurbano. Como decía, salgo del cine, después de leer los títulos finales, momento que —entre nosotros— aproveché para sorberme los mocos que resultaron ser los compañeros de las lágrimas que derramé, y me choco con la ciudad, o mejor dicho, la ciudad es la que se choca conmigo, con todos los que en ese momento de la noche recorren Lavalle un miércoles. Con todos los que buscamos un lugar barato para cenar que no sea la olorosa comida oriental. Con las parejas sumamente desparejas. Con los trabajadores que se aprovechan del cine a mitad de precio de los días miércoles. Con gente de rostro cansado, fatigada, casi exhausta, de tanto dolor y de tanta fascinación y sobre todo de luchar con tanta fuerza centrípeta que ejerce esta ciudad. Esa, la gente que caminaba a mi lado, era la misma gente que acababa de ver en la pantalla. Gente común. Gente como yo o como vos o como vos. Gente de nuestra edad, gente contemporánea que busca algo, sin saber bien qué es, y encuentra siempre lo incorrecto en el lugar inadecuado en un tiempo imperfecto. Gente de esa generación que no se anima a pronunciar la palabra fe, chasqueando la lengua contra la contracara de los dientes inferiores. Así somos la mayoría de los porteños de esa generación, los que ahora tenemos treinta y algo. Al menos así somos los que a mí me interesan. Igual que el cine. No me gusta ni la gente, ni las películas complacientes, falsamente democráticas y ruidosas. Ni siquiera me gusta la gente o las películas sonrientes, floridas o denunciantes. Me gustan las películas como *Buenos Aires viceversa* y la gente como A. A. y como A. R., paridos por una "razón íntima", con todo lo que el término connota. "Intimo" por lo privado, por lo personal, por lo familiar, por lo perverso. Pero también "íntimo" por lo doloroso, por lo sudoroso, por lo febril, por los cuerpos y por la sangre. Una generación que está carente de paternidad, una paternidad que aparece siempre ausente. En definitiva es el tema del origen, cierta nostalgia por el origen. No hay padres ni en esta generación, ni en *Buenos Aires viceversa*. Algunos psicoanalistas, algo afiebrados, dicen que es el padre el que garantiza la ley del relato, el padre como el que organiza todo a su alrededor, es él el que pone las reglas y las pautas, el que permite y el que prohíbe. Por eso en *Buenos Aires viceversa* no hay un relato, en el sentido común del término. Hay varios relatos que se entrecruzan, se dibujan, se superponen, se abortan o se matan. Tampoco hay una casa, la casa como la que tradicionalmente engendra cierta retórica familiar. Te pregunto cuál es tu casa, Alejandro A. Y cuál es tu casa, Alejandro R. Nuestro origen se desdibuja tanto como las historias de tu película, Alejandro A., como la escritura de tu carta abierta, Alejandro R. Uno termina llenándose de imágenes o de palabras la boca, sin saber qué hacer con ellas. El problema es que esta generación no las escupe, sino que se las traga, de a poco, y las saborea, despacio. Y las transforma en saberes que operan siempre sobre el cuerpo. Un cuerpo desnudo o vestido. Un cuerpo incompleto, no vidente, ciego. Se nota en *Buenos Aires viceversa* que para vos, Alejandro A., filmar es una cuestión física. Se nota también en tu carta, Ale R., que escribir es una cuestión física. Como Buenos Aires. Esta ciudad donde es fácil tocarse, sentirse, palparse y gritarse (¿cómo es Holanda, Alejandro A? ¿La gente se toca y grita como acá?)

¿Qué especie de costura tan rara es la que une los relatos en la película? Quizá me hubiera gustado que no se encontraran en el shopping, esa manera tan jíbara que nos trajo la modernidad de reducir un espacio urbano. Me parece que es en esa escena, la del shopping, donde se ve la costura, donde se nota el nudo. Pero voy a decirte que, como a Ale R., no me importa. Lo que sí me interesa es la sutil reconstrucción del pasado y les pregunto: ¿cuándo el pasado deja de ser una construcción de tipo simbólico, y por lo tanto ajena, para experimentarse en el propio cuerpo como algo que realmente ha sucedido? ¿Qué fragmentos de ese pasado habría que recortar cuando se quiere armar una genealogía del presente, una genealogía que realmente nos tenga en cuenta y nos represente? Les pregunto pensando sobre todo en "nuestro" pasado, en esos recortes que hacemos para no morir en el intento, en las reconstrucciones que uno pretende olvidar y en las cosas que se recuerdan mientras se come un guiso o se pone la mesa. Creo que *Buenos Aires viceversa* intenta reconstruir algo del pasado desde la cotidianidad del presente, no desde los grandes actos, ni desde las denuncias, ni desde la heroicidad, ni siquiera desde lo falsamente alegórico o poético. Una de las cosas que más me conmovió es la "desprolijidad". Tanto la de *Buenos Aires viceversa* como la de A. A. cuando filma o la de A. R. cuando escribe, o la mía propia mientras tecleo. *Buenos Aires viceversa* es sumamente desprolija. Desprolija como la ciudad que tiene como protagonista, desprolija como sus personajes, que no son más que sus

habitantes, todos —tanto los personajes de la peli como los otros— siempre están en el borde de algo, en el margen. En ese sentido son y somos marginales, no por una cuestión económica, sino por una cuestión estructural. Vivimos en el límite, somos de origen dudoso, casi sin genealogía. Una generación sin dioses. Nos criamos escuchando la insoportable e indescifrable voz del Pato Donald y viendo un Oaki asexuado —literalmente— y sin madre. Somos así. Lo lamento por nosotros, sobre todo por nosotros tres. Hacemos las cosas lo mejor que podemos. Y *Buenos Aires viceversa* es una de las mejores cosas que vi, Alejandro A. Y la primera carta abierta, es una de las mejores cosas que leí, Ale R.
No quisiera despedirme sin antes agradecerles tanto la película como la carta y espero que sigan filmando y escribiendo o viceversa. Un abrazo enorme.

Marcela Gamberini

Revista *El Amante*:
Soy amante del cine desde que tengo memoria y lector de la revista desde sus primeros números, actividades y pasiones que no representan obstáculo en mi vida para ser cienciólogo.
Cuando digo cienciólogo, me refiero a mí mismo como perteneciente a la Iglesia de Cienciología (sería bueno que se abandonara de una vez por todas el término "cientología" porque no solo es incorrecto sino que demuestra una absoluta parcialidad respecto de las fuentes en las que se abreva) llamada por el señor Gustavo Noriega "secta monstruosa que combina espiritualidad con dinero y que ha hecho nido en Hollywood", en la crítica por él realizada a la película *Contacto* aparecida en la página 23 del número 67.
El señor Noriega con su insulto gratuito (basta releer la nota para advertir la innecesariedad del mismo) nos ha discriminado y faltado gravemente el respeto a todos los cienciólogos del mundo (dicho sea de paso, un lugar bastante más vasto que el perímetro de Hollywood) que estamos orgullosos de pertenecer a la iglesia de mayor expansión en la actualidad y agradecidos por todo lo que hemos recibido en términos de conocimiento y mejoramiento personal, tal como lo atestiguan los miles de niños de Sudáfrica, China, México y Estados Unidos que están descubriendo la lectura y el aprendizaje gracias a nuestra técnica de estudio, los empresarios rusos que se benefician con exitosas técnicas de administración aprendidas en nuestras academias, los cientos de seres liberados de la droga a lo largo de todo el mundo y los criminales que están recuperando su orgullo personal y valor social en nuestros programas de rehabilitación carcelarios como, por ejemplo, el desarrollado en la prisión de máxima seguridad de Ensenada, México.
Que Cienciología es una religión es un punto que no tiene discusión. Basta remitirse a la copiosa jurisprudencia tanto de la Corte Suprema de los Estados Unidos como de diversos tribunales de Italia y Alemania.
Como todo movimiento religioso, hemos sufrido persecuciones. Un mismo destino nos hermana con otras iglesias y credos perseguidos como los judíos, cuyo rabino de Nueva York apoyó públicamente a la Iglesia de Cienciología en su lucha contra la discriminación en Alemania, tanto como decenas de celebridades declaradamente no cienciólogos como Dustin Hoffman y el presidente Clinton entre otros.
Lo que resulta alarmante y decididamente inaceptable es que una revista de arte sea el espacio escogido para descargar el golpe contra una religión.
El señor Noriega, visiblemente en desacuerdo con las "combinaciones", debería darse por enterado de que la peor de las mezclas es la de persecución religiosa con cultura. No ha sido este un siglo muy feliz al respecto. Los ejemplos sobran.
Felicitaciones por la revista. ■

Alejandro Valentino

*...**elegir una carrera** es muy importante, pero **dónde estudiarla** es fundamental...*

CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION
- Título Oficial -

Abierta la inscripción al ciclo 1998

Formación profesional en las áreas de:
Dirección-Guión-Producción-Iluminación-Cámara-Montaje-Sonido
·Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.
·Prácticas constantes en video y fílmico 16-35 mm.

·Miembro titular de la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina(F.E.I.S.A.L.)
·Premiada en forma consecutiva años 1996 y 1997 Mejor Escuela de Cine "Lauros Sin Cortes"
·Premiada por el Inst. Nac. de Cine para la filmación del backstage "12° Festival Internacional de Cine"

CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA
Instituto Incorporado a la Enseñanza Oficial A-1178

Informes e inscripción 16 a 21 hs.
B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)
553-5120 / 553-2775

V I D E O

El elemento del crimen

***The Element of Crime*, Dinamarca, 1984, dirigida por Lars von Trier, con Michael Elphick, Me Me Lei, Esmond Knight, Jerold Wells. (Transeuropa)**

El danés Lars von Trier es un director extraño. Sorprendió a muchos e irritó a otros tantos con su film *Europa* (1991), el único hasta este año que había llegado a estrenarse en nuestro país. Sin embargo, aquel film grandilocuente y pretencioso para algunos pero innegablemente original y seductor formaba parte de una suerte de trilogía que inició en 1984 con *El elemento del crimen*, seguida un par de años después por *Epidemic* y que cerraba la mencionada *Europa*. Si bien aquel era un film cerrado en sí mismo, pleno de citas cinéfilas y de un ambiguo costado ideológico, se sabía por referencias que constituía una suerte de antología de obsesiones presentes en su obra anterior. El caluroso recibimiento crítico y el no menos moderado éxito de público obtenido por su último film, *Contra viento y marea* (que también causó polémica aunque por razones opuestas a las que generó *Europa*), al parecer ha ocasionado el rescate, aunque más no sea vía cajita, de la primera película de von Trier. Quien haya visto solamente *Contra viento y marea* pensará que se trata de otro director. Quien recuerde *Europa* encontrará a aquel von Trier oscuro, enigmático, volcado a la creación de un universo autocontenido en la concepción del cine como alucinación dirigida. Tres ideas centrales conectan *Europa* y *El elemento del crimen*: una es la hipnosis, que funciona en el nivel argumental y también define la estética de ambos films. Otra es la fundación de un ámbito geográfico devastado, una Europa fantasmática y total, cerrada en sí misma, en donde pugnan poderes y personajes que no saben muy bien a qué lado pertenecen. Y la tercera es un rasgo de estilo que señala la presencia del director como demiurgo, como manipulador de imágenes de una pesadilla a compartir. Von Trier utiliza toda una serie de artificios formales que incluyen el uso de transparencias y sobreimpresiones, remarcando la esencia de ensueño, borrando fronteras espaciales y con un manejo del tiempo que desafía el orden cronológico. La historia de *El elemento del crimen* esconde tras su apariencia de thriller apocalíptico una reflexión sobre la percepción de las imágenes. Como en *Europa*, el inicio nos presenta a un personaje que hipnotiza a otro, en este caso para averiguar sobre el pasado de aquel. El protagonista es un ex policía que, trece años después de haber sido retirado de su cargo y haberse exiliado en El Cairo, es convocado por un viejo profesor y teórico en criminología para volver a Europa a fin de investigar una serie de crímenes. El investigador usará como método las teorías de su maestro impresas en un viejo libro llamado *El elemento del crimen*, que postula entre otras cosas una identificación casi total entre el detective y el asesino. Al inicio del film, la investigación ya ha sucedido y todo el relato asume la forma de un flashback onírico sugerido por la hipnosis. El resultado es tan seductor como inquietante. Von Trier y su guionista Niels Vorsel saben cómo crear un mundo donde el protagonista y el espectador van perdiendo certezas inexorablemente, en un paisaje acuoso, entre escombros y habitaciones vaciadas, en medio de una desolación pesadillesca donde no parece haber escapatoria. Lo que sorprende es la seguridad y el virtuosismo de Lars von Trier, demostrados en una ópera prima y llevados al paroxismo en el film que cierra la trilogía. Y sorprende doblemente si consideramos el giro temático y estilístico de *Contra viento y marea*. Hay quien sostiene que también en esta obra se trata de una manipulación calculada, vehiculizada a través de la emoción y de una estética más cruda (elemento que falta en los dos films anteriores conocidos aquí, cuyas estructuras imponen una distancia considerable). Quien esto escribe no está muy seguro de ello o, en todo caso, bienvenida sea esa manipulación si está realizada con sincera maestría y eficacia (que no es lo mismo que efectismo). De lo que sí está seguro es de que von Trier siempre depara sorpresas. *El elemento del crimen* seguramente obligará a revisar su obra desde otra perspectiva. Y dará pie a algunas polémicas cinéfilas. Habrá que esperar que editen *Epidemic* o la serie *The Kingdom* para tener una idea más acabada sobre él. En todo caso se trata de un cineasta verdaderamente provocador y ciertamente talentoso, aun hasta para desorientar a sus seguidores. ■

Alejandro Ricagno

El gran reloj

***The Big Clock*, 1948, dirigida por John Farrow, con Ray Milland, Charles Laughton, Maureen O'Sullivan y Elsa Lanchester. (Cobi)**

Existe una vieja discusión entre los amantes del cine norteamericano sobre el papel que les cabe dentro del mismo a los peyorativamente denominados "artesanos competentes". Me refiero concretamente al caso de decenas de directores (que no viene al caso nombrar por el espacio que ocuparían) que, sin tener una visión personal del mundo ni un estilo visual que se pueda calificar como propio, son capaces de ofrecer una película excelentemente filmada, absolutamente vigente en nuestros días y sobre todas las cosas inapelablemente entretenida. John Farrow (sí, el padre de Mia) ni siquiera figura en esa categoría para la mayoría de los historiadores del cine, a pesar de haber realizado algunos films por demás atractivos (señalo al pasar *Esa clase de mujer*, con Robert Mitchum, que se exhibe con regularidad en TNT). *El gran reloj*, cuya remake, con notorias alteraciones, fue muchos años después la exitosa *Sin salida*, es sin duda una de sus mejores películas. Adaptación de la novela de Kenneth Fearing, el film narra las peripecias del editor de una revista de crímenes, que luego de pasar una noche de borrachera con la mujer de su jefe, se ve involucrado en el asesinato de aquella. Aquí no importa tanto la historia ya que el guión de Jonathan Latimer, el habitual colaborador de Farrow, es bastante rocambolesco y arbitrario, sino el excelente trabajo de puesta en escena del director, de claras resonancias wellesianas (incluso el tiránico editor en jefe que interpreta Charles Laughton parece un papel imaginado para Orson Welles). Planos secuencia como el excelente del comienzo, largas tomas con fluida movilidad de la cámara, en las que se elude el plano-contraplano, excelente uso de la profundidad de campo, picados y contrapicados, muestran en el director una clara influencia del gran Orson. A ello debe sumarse la iluminación brillante y contrastada de John Seitz típica de los films negros de la época. La secuencia final que transcurre toda en el interior del edificio de la revista revela palpablemente las cualidades de un director tan menospreciado como interesante. ■

Jorge García

PUSHER

Dinamarca, 1997, dirigida por Nicolas Winding Refn, con Kim Bodnia, Zlatko Buric, Laura Drasbaek y Slavko Labovik. (Transeuropa)

Pusher es una película tarantínica solo en apariencia. Comparte con esa línea, es cierto, el énfasis en lo catalítico, lo sórdido compulsivo, la fascinación por el horror. Pero más parece ser el resultado de un caldo de cultivo de décadas de desarrollo cultual del género policial, por parte de los jóvenes realizadores del cine nórdico europeo: Refn, por ejemplo, filmó este, su debut, con solo 25 años. Su trayectoria se reduce a algunos cortos de acción y un par de spots publicitarios, a los que podría sumarse una niñez en Nueva York y una profunda admiración por Cassavetes y Scorsese: el proyecto original era filmar *Pusher* en película blanco y negro de 16 mm.
Esta realización danesa es la punta de un iceberg. Desde hace poco puede conseguirse en videotecas como la de Liberarte o la de la Facultad de Ciencias Sociales un film por lo menos interesante, básicamente bajo dos nombres: *Man Bites Dog* (*Hombre muerde al perro*) o *Sucedió cerca de su casa*. Es una maravillosa tesis de graduación de un grupo de estudiantes belgas. La clave de esa película es otra, pero casualmente se repiten algunos elementos: la cámara móvil, la violencia explícita, la crónica de lo marginal, la ausencia de moral, el final abrupto.
En este mundo globalizado, el cine de los márgenes ataca/repite a Hollywood en una dialéctica que tiene menos que ver con lo industrial que con lo experiencial. La reformulación temática y estética (no reducible a una corriente o a un estilo) es crítica, pero también es deuda, es culto. Da la sensación de que el *film noir* europeo se encontró siempre bajo esta égida. *Pusher* no es la excepción, más bien es una (excelente) actualización. El tráfico de drogas en el norte del viejo continente, narrado a través de una semana en la vida de un dealer de Copenhague, le sirve de marco, la salva de la gratuidad, le da peso documental. Su inteligencia y su cine libre de esquemas hasta donde puede la condena al circuito chico, no por estupidez del público, sino más bien por el temor comercial de las distribuidoras. Cineclub Núcleo ofreció la única función en pantalla grande en nuestro país y Transeuropa la alcanza para los cinéfilos asociados a los videoclubs *cult* vernáculos o para algún socio distraído de Blockbuster. ■

Máximo Eseverri

ONIBABA, EL MITO DEL SEXO

***Onibaba*, 1964, dirigida por Kaneto Shindo, con Nobuko Otowa, Jitsuko Yoshimura, Kei Sato y Taigi. (Yesterday)**

Algunas décadas atrás, el cine japonés tenía una presencia esporádica pero firme en nuestras pantallas que se fue perdiendo progresivamente con el correr de los años. Afortunadamente el video está recuperando varios títulos, algunos estrenados, otros no, de esa cinematografía. *Onibaba*, basada en una leyenda medieval, está ambientada en un Japón feudal, desangrado por las guerras internas, en el que el único objetivo es sobrevivir a cualquier precio. Una madura campesina y su nuera se dedican a emboscar guerreros, a los que les roban sus pertenencias para venderlas a cambio de alimentos y luego los asesinan arrojándolos a un pozo. La llegada de un joven combatiente vecino de ellas y su relación con la más joven de las mujeres provocarán los celos de la otra, lo que desembocará en trágicas consecuencias. El director Kaneto Shindo, quien trabajó durante muchos años como asistente de dirección del gran Kenji Mizoguchi, narró esta sórdida historia en términos esencialmente visuales. Con unos diálogos secos y lacónicos (hay que recordar que un film anterior de Shindo *La isla desnuda*, prescinde totalmente de las palabras) y una iluminación en blanco y negro que acentúa los tonos oscuros del relato, el director construye un film cargado de erotismo al que los susurros y jadeos de los personajes y hasta el sonido que produce el choque de los cuerpos sudorosos corriendo entre las cortaderas (el uso de la banda de sonido es excelente) le otorgan una cualidad casi física. Cuando aparece otro guerrero con una máscara demoníaca, sabemos que el círculo se cerrará inexorablemente sobre los protagonistas. Algún ocasional alegorismo pretencioso no logra diluir el impacto de una película que tiene el ritmo de un ballet alucinado y macabro, de impactante sensualidad y descarnada violencia. ■

Jorge García

STROMBOLI

***Stromboli, terra di Dio*, Italia-EE.UU., 1951, dirigida por Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza y habitantes de la isla de Stromboli. (Kinema)**

VIAJE EN ITALIA

***Viaggio in Italia*, Italia-Francia, 1953, dirigida por Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman, George Sanders, Paul Müller, Maria Mauban y Anna Proclemer. (Kinema)**

Cuando uno aguarda durante un par de décadas algunas proclamadas obras maestras, mientras acumula escritos sobre los films invisibles, los riesgos ante el ansiado encuentro son tan altos como las expectativas. En el caso de estos Rossellinis tan esperados, el encuentro confirma la larga fama y revela aun más. *Stromboli* y *Viaje en Italia* configuran, junto a *Europa 51*, la comúnmente denominada "Trilogía de la soledad", donde el protagonismo de Ingrid Bergman alcanza una cima desde la cual Rossellini pudo, al comienzo de los 50, fundar las bases de toda una concepción del cine moderno. Para algunos, los tres films son la parte manifiesta de lo que verdaderamente configuraría una Pentalogía, al incorporarse dos títulos más con Ingrid Bergman: *Giovanna d'Arco al rogo* y *La paura*, relacionados en más de un sentido con los anteriores. Pero la Trilogía al menos obliga a su consideración conjunta. Si en este artículo no abordaremos el que es su segmento intermedio (*Europa 51*) en forma detallada, algunas alusiones a este otro film imprescindible nos serán inevitables, como exhortación a un lanzamiento en nuestro medio que juzgamos necesario.
Viendo estos Rossellinis uno entiende que Serge Daney haya comenzado con él —y no con Resnais, que supo perturbar su adolescencia con *Noche y niebla*— el "viaje del cine moderno". Se entienden las adhesiones masivas hasta el delirio de Godard, Rivette o Truffaut así como también el desconcierto y la cerrazón con que debió de enfrentarse a sus contemporáneos, público y crítica bienpensantes que esperaban de él pura profesión de fe neorrealista. Ya había impresionado el abismo al final de *Alemania año cero*, con su mudo suicidio infantil. Y luego del extraño interludio que fue *La macchina ammazzacattivi* (insólita como todas las comedias de Rossellini), *Stromboli* cayó como un aerolito, acompañada de erupciones volcánicas reales y metafóricas. La historia es conocida: Ingrid Bergman rodaba en la isla siciliana, mientras Anna Magnani —anterior amante de Rossellini— emprendió otra película con William Dieterle (*Volcano*, 1953) a modo de singular venganza amorosa. Más allá del triángulo pasional y las erupciones espectaculares, los resultados no se parecieron en lo más mínimo. Mientras la Magnani se arrojaba a su volcán para expiar pecados en pleno desastre natural, *Stromboli*, lejos de abonar tempranamente el subgénero

del cine catástrofe, presentó un complejo estudio sobre su protagonista en conflicto con un entorno hostil no precisamente social, sino físico y hasta existencial.
Karen, una refugiada lituana, llega a la isla de Stromboli con su marido Antonio, pescador y también ex prisionero de los aliados en la guerra reciente. Karen se enfrenta a un pueblo fantasma, donde los habitantes tratan de prosperar lo mínimo indispensable para emprender camino a Brooklyn, aunque lo hagan a los 83 años. Ella es una extraña, de otredad mucho mayor que la que determina la cultura. Es un ser de otro planeta, donde el volcán mismo se sostiene como la prueba concluyente de que ella y esa tierra son incompatibles. La revelación de ese conflicto del que lo social parece una parte casi contingente se expone en una atmósfera donde el ojo de Rossellini (que comenzó filmando documentales sobre peces) reposa en la naturaleza y la dota de una voluntad a la medida del deseo de Karen. La resolución de *Stromboli* es de una extrañeza ejemplar: la protagonista en fuga de la tierra hostil se enfrenta al volcán. Hay algo más que humano en esa confrontación que —a pesar de las invocaciones religiosas que lo tapizan— trasunta una mirada panteísta, en uno de los finales más sublimes e inexplicables que se haya visto en un melodrama, asomado al misterio de la vida en la tierra y el vientre de Karen.
En *Europa 51*, la burguesa Irene sufre la pérdida de su hijo (despeñado de similar modo que el Edmund de *Alemania año cero*) y emprende un viaje sin retorno, tratando de practicar los ideales franciscanos con obstinación que no puede ser entendida como por otra cosa que locura entre los que la rodean. Su próspero marido, su primo comunista, los curas y los médicos no comprenden la visión que la lleva finalmente a ser una santa, aliviadora de sus pares, las internas de una clínica psiquiátrica.
La trilogía cuenta con su segmento más moderno con *Viaje en Italia*, en un registro que abandona las intensidades del melodrama y preanuncia los tiempos en espera de Antonioni (y de modo más eficaz), los saltos de eje, el *raccord* inestable y la falta de guión de un Godard. Rossellini —es dato conocido— *odiaba* los guiones, y aquí se dio el gusto de elaborar una película cuya historia nace de la puesta en escena y se hace en curso del rodaje, con Ingrid Bergman y George Sanders participando de un juego entre fúnebre y amoroso en Nápoles y sus alrededores.
Katherine y Alexander Joyce son un matrimonio inglés que baja a Nápoles para poner en venta una mansión heredada, y sufre la metamorfosis pasional que largamente ha promovido el mito romántico del periplo italiano, desde Goethe en adelante. Espectadores de un mundo extraño que no comprenden pero los afecta, los protagonistas de *Viaje en Italia* recorren la ciudad en interminables paseos en auto. Largas trayectorias desde la ventanilla, visitas a museos y excavaciones, derivas en busca de algo impreciso que más tarde tomará los contornos de un hijo deseado para Katherine, o siluetas femeninas que retroceden o se rechazan en el momento justo para Alexander.
Pero por sobre todo están Karen, Irene, Katherine, en suma: Ingrid Bergman (uno no puede dejar de asistir a estas imágenes como documentales insuperados del rostro inolvidable) es decir *aquellas que logran ver*. Más que espectadoras, en su experiencia del mundo ellas asisten a visiones. No importa que lo que vean sea el volcán en erupción, el padecimiento humano más allá de sus formas presuntamente sociales, físicas o psicológicas, o la brecha entre uno y esas cosas que se escapan, como la vida o el amor evanescente. En cualquier caso se sostiene ese cine de revelaciones que es el de Rossellini: se trata, en suma, de hacer abrir los ojos y dirigirlos allí donde la palabra está privada de su eficacia.
Stromboli o *Viaje en Italia* pertenecen a ese selecto grupo de películas capaces de reordenar nuestra relación con el mundo, de sacudirnos la larga anestesia y de mantenerse rigurosamente actuales como lecciones a aprender al borde de un misterio indeciso, entre sagrado y profano. ■

Eduardo A. Russo

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS

			Q	FF	GN	SG	AL	JG	GJC
American Buffalo	M. Corrente	Gatividéo						2	
Bajo bandera	J. J. Jusid	Transeuropa			3		1		3
El conquistador de los mares	R. Walsh	Cobi						9	
El ídolo	J. Duigan	AVH			6		5		6
El odio	M. Kassovitz	Transeuropa	4	6			5		
El paciente inglés	A. Minghella	Gatividéo				3	6	4	6
El pirata	V. Minnelli	Cobi		10		10	9	10	9
El placer de estar contigo	C. Sautet	Transeuropa	5	7		7	8	9	5
El santo	P. Noyce	AVH				1	1		
El secreto	J. Foley	AVH				3			
El viejo y el mar	J. Sturges	Cobi					7	6	5
Escrito en el cuerpo	P. Greenaway	Gatividéo	3		1	2	1	5	2
Fabricante de estrellas	G. Tornatore	Gatividéo						6	
Hombres de negro	B. Sonnenfeld	LK-Tel	8			9	5		6
La canción de Carla	K. Loach	Gatividéo	6		4	3	4	3	4
Reencuentro	J. Sacks	Gatividéo	5					4	
Seducidos por la perversión	R. Young	LK-Tel			4				
Un día muy especial	M. Hoffman	Gatividéo	4			5			
Un papá de sobra	I. Reitman	AVH	1			2			

C I N E E N T V

por Jorge García

El círculo rojo (*Le cercle rouge*), 1970, dirigida por Jean-Pierre Melville, con Alain Delon y Gian Maria Volonté.

J. P. Melville utilizó esencialmente el género policial para desarrollar sus férreas historias morales. En este notable film, una vez más delincuentes y policías se ven envueltos en un implacable carrusel en el que, como ocurre siempre en sus films, los que juegan limpio pierden. Una película de inexorable fatalismo y con el rigor de una tragedia clásica.
TV5 Internacional, 23/11, 20.30 hs.; 28/11, 21.30 hs.; 30/11, 12.30 hs.

El boquete (*Le trou*), 1960, dirigida por Jacques Becker, con Jean Kebaudy y Philippe Leroy.

A esta altura no quedan dudas de que Jacques Becker es uno de los directores franceses más importantes de todos los tiempos. *Le trou*, su último film, cuenta la evasión de un grupo de presos y está narrada en muchos momentos en tiempo real, en un estilo casi documental, austero y sin concesiones. Una obra maestra imperdible.
VCC 31, 3/11, 21 y 4 hs.

Hermanas (*Sisters*), 1972, dirigida por Brian De Palma, con Margot Kidder y Jennifer Salt.

Brian De Palma sigue siendo hoy considerado —en mi opinión sin demasiados motivos— uno de los realizadores más interesantes del cine norteamericano. Este perverso relato, con claras reminiscencias hitchcockianas y del expresionismo alemán, es —a pesar de su abundante dosis de misoginia y sadismo— uno de sus títulos más atractivos.
TNT, 8/11, 1 h.

Juventud irresponsable (*Pretty Poison*), 1968, dirigida por Noel Black, con Anthony Perkins y Tuesday Weld.

Si se recorre la filmografía de Noel Black, uno no encuentra títulos atractivos, por lo que habrá que atribuir los principales méritos de esta ingeniosa comedia negra al excelente guión de Lorenzo Semple Jr. Otro punto a favor de la película es la estupenda interpretación de Tuesday Weld (una de las actrices más desaprovechadas del cine norteamericano) como una Lolita cínica y perversa.
Cinecanal, 8/11, 9.30 y 19.20 hs.; 17/11, 16.25 hs.; 26/11, 7 y 15.25 hs.

Pueblo maldito (*Welcome to Hard Times*), 1967, dirigida por Burt Kennedy, con Henry Fonda y Janice Rule.

Burt Kennedy alcanzó gran prestigio como guionista de varias de las obras maestras que realizó Budd Boetticher en la década del 50 pero sus trabajos como director no alcanzaron casi nunca un auténtico interés. Este extraño western, adaptación de una novela de E. L. Doctorow, con Henry Fonda en un papel bastante alejado de sus trabajos habituales y un notable *cast* de secundarios, es su mejor película.
TNT, 12/11, 1 h.

Desaparecido (*Missing*), 1982, dirigida por Constantin Costa-Gavras, con Jack Lemmon y Sissy Spacek.

Cuando se habla de películas de denuncia política siempre surge el nombre del griego Costa-Gavras como referente de ese subgénero, con algún título recordable como *Estado de sitio*. En este caso, ambienta su relato en el marco de la dictadura de Pinochet en Chile, pero los resultados, salvo algún logro aislado, son superficiales y previsibles.
Cinecanal, 7/11, 5.10 hs.; 24/11, 9.10 hs.

Sol de otoño, 1996, dirigida por Eduardo Mignogna, con Norma Aleandro y Federico Luppi.

Este film fue una de las películas argentinas más exitosas del año pasado. Especie de mainstream criollo sobre la relación que se entabla entre dos personajes maduros y solitarios, es un relato chato y sin vuelo, que además ratifica que Federico Luppi solo es un actor apreciable cuando trabaja en las películas de Adolfo Aristarain.
VCC 20, 22/11, 22 hs.; 26/11, 22 hs.; 30/11, 20 hs.

Esas buenas mujeres (*Les bonnes femmes*), 1960, dirigida por Claude Chabrol, con Bernadette Lafont y Lucile Saint-Simon.

A lo largo de una obra de casi cuarenta años, Claude Chabrol se ha mostrado como un implacable observador de las conductas de la pequeña burguesía francesa. En este relato sobre cuatro vendedoras parisinas que buscan escapar de una vida monótona y sin incentivos se manifiesta su ácida mirada, no exenta de compasión hacia sus personajes.
VCC 31, 4/11, 8 y 0.30 hs.

Vania en la calle 42 (*Vanya on 42th Street*), 1984, dirigida por Louis Malle, con Wallace Shawn y Julianne Moore.

Es probable que la ecléctica carrera de Louis Malle no merezca algunos elogios rimbombantes que se le han prodigado, pero de lo que estoy seguro es de que no es de ningún modo despreciable. Esta versión de la clásica obra de Chéjov, según la adaptación de David Mamet, es su última película y un decoroso final

Obituario
Jarl Kulle (1927-1997)

Si bien Jarl Kulle, como muchos de los grandes actores suecos de su generación, proviene del teatro —allí trabajó bastante tiempo con Ingmar Bergman—, su reconocimiento internacional nace de su carrera cinematográfica. Brillante exponente de una escuela que alcanzó su apogeo en los años 50 y 60, principalmente a través de las producciones bergmanianas (curiosamente Jarl Kulle fue el protagonista de dos de los films menos vistos del director, *El ojo del diablo* y *Ni hablar de estas mujeres*), sus trabajos más memorables hay que buscarlos de la mano de otros realizadores. Así se puede recordar el rey alucinado y demente que interpretó en *Karin, reina adolescente* de Alf Sjöberg, su caracterización de un granjero ignorante y brutal en *Matrimonio sueco*, el protagónico en la romántica e inesperadamente exitosa en nuestro país *Adorado John* o su papel en *La fiesta de Babette*, el sobrevalorado film de Gabriel Axel. La última vez que lo vimos fue en un rol secundario en *El telegrafista*, la película noruega de Erik Gustavson. Allí unos pocos minutos le alcanzaron para otorgarle a su personaje una dimensión que excedía ampliamente las exigencias del guión y brindar una acabada muestra de su gran talento interpretativo. ■

Jorge García

para una filmografía que merece una revisión en profundidad.
VCC 31, 30/11, 1 h.

Momentos desolados (*Bleak Moments*), 1971, dirigida por Mike Leigh, con Anne Raitt y Sarah Stephenson.

Mike Leigh es en estos momentos el director más importante que muestra la cinematografía inglesa. La exhibición de *Bleak Moments*, su primera película, un auténtico film maldito escasamente difundido pero de gran interés según quienes lo vieron, es el acontecimiento del mes en el cable. Para no dejar pasar.
Film & Arts, 3/11, 21 hs.; 4/11, 5 y 13 hs.; 9/11, 20 hs.; 10/11, 4 y 12 hs.

A la orilla del río (*River's Edge*), 1986, dirigida por Tim Hunter, con Dennis Hopper y Crispin Glover.

He aquí otro caso de una película atractiva de un director normalmente sin interés. Este film, basado en un hecho real, sobre las consecuencias que produce en un grupo de jóvenes de un pequeño poblado la aparición de un cadáver, es más allá de sus desequilibrios e imperfecciones un relato inquietante y perturbador.
Film & Arts, 4/11, 23.30 hs.; 5/11, 7.30 y 15. 30 hs.

Algo que parezca amor (*A Kind of Loving*), 1962, dirigida por John Schlesinger, con Alan Bates y June Ritchie.

Antes de adentrarse en su poco atrayente carrera en los Estados Unidos, John Schlesinger había dirigido tres películas dentro del llamado Free Cinema inglés. De ellas la única que mantiene interés es esta, su debut como director, un relato simple y sin pretensiones sobre las dificultades de una joven pareja inglesa de clase baja a punto de contraer matrimonio. La autenticidad para describir situaciones y ambientes es otro mérito del film.
Film & Arts, 8/11, 21.45 hs.; 9/11, 5.45 y 13.45 hs.; 26/11, 20 hs.; 27/11, 4 y 12 hs.

DOCUMENTALES

Ya señalé en varias oportunidades que el cable proyecta con regularidad films documentales de gran interés para los cinéfilos. Ocurre también que muchas veces, dada la imposibilidad de saber si el material va a repetirse, se hace necesaria la experiencia de su visión a partir de los antecedentes de las películas o de sus directores, aun sin conocerlas. Es así que Film & Arts proyectará en noviembre los días 16 y 27 a las 22 hs. y 17 y 28 a las 6 y 14 hs., *Howard Hawks: An American Artist*, un documental sobre el gran director, que desde ya es recomendable a priori para todo cinéfilo. Por su parte el canal 5 de Cablevisión ofrecerá en la trasnoche de los lunes, con repetición en la madrugada de los martes, un ciclo en el que se verán varios títulos que prometen. El lunes 3 a las 23.40 (repite a las 5.45), se verá *Citizen Langlois*, el excelente trabajo de nuestro compatriota Edgardo Cozarinsky, sobre el fundador de la Cinemateca Francesa, ya recomendado en nuestra revista (ver *El Amante* Nº 63, pág. 60). El 10 a las 0.15, con repetición a las 6 hs., irá *Semana Santa*, un trabajo del español Manuel Gutiérrez Aragón sobre una de las tradiciones más antiguas y genuinas de ese país. El 17 a las 23.55, con segunda vuelta a las 5.50, veremos *Chapare*, un film sobre el papel que cumple la coca en la cultura boliviana, realizado por Daniele Incalcaterra, el director de la interesante *Tierra de Avellaneda*. Por último el lunes 24 a las 23.45 y repetición a las 5.10 se exhibirá el plato fuerte del ciclo, *Sin sol*, un mítico documental de 1982, del gran realizador francés Chris Marker, que según quienes lo vieron es un fascinante trabajo del director sobre su desorientación cultural al visitar distintos países. Como se ve, un menú variado, apetecible no solo para los amantes del género sino para los cinéfilos en general. ■

Jorge García

El inquilino (*The Lodger*), 1926, dirigida por Alfred Hitchcock, con Ivor Novello y Malcolm Keen.

La obra desarrollada por Alfred Hitchcock en Inglaterra durante el período mudo no es demasiado conocida. *The Lodger*, una de sus primeras películas, hoy sorprende por la modernidad de su narración e inclusive ya pueden rastrearse en ella elementos formales y temáticos que definirán posteriormente el estilo del director.
Film & Arts, 30/11, 10.05 y 18.05 hs.

El cuchillo bajo el agua (*Noz W Wodzie*), 1962, dirigida por Roman Polanski, con Leon Niemczyk y Jolanta Umecka.

Una vieja polémica entre los cinéfilos es si los méritos de esta primera película de Roman Polanski hay que atribuírselos al director o al notable guión de Jerzy Skolimowski. Más allá de aquella discusión, esta es una excelente oportunidad para apreciar un film con solo tres personajes en un espacio único (una embarcación), de sostenido crescendo dramático, que además hace mucho que no se ve.
Film & Arts, 5/11, 20 hs.; 6/11, 4 y 12 hs.; 16/11, 20 hs.; 17/11, 4 y 12 hs.

Camino desesperado (*The Desperate Trail*), 1994, dirigida por Paul J. Pesce Jr., con Sam Elliott y Linda Fiorentino.

Premio para quien conozca los antecedentes del ignoto Paul J. Pesce Jr. Lo cierto es que este western, hecho directamente para video sobre una mujer perseguida por un comisario que es ayudada por un bandido, es un relato de tensión creciente y un buen exponente tardío de un género extinguido. Además, la presencia de Linda Fiorentino siempre es una ventaja adicional.
CV SAT, 7/11, 23.45 hs.

Tierra de sombras (*Shadowlands*), 1993, dirigida por Richard Attenborough, con Anthony Hopkins y Debra Winger.

En la entrevista que le hago en otro lugar de esta revista a José Luis Garci, me recomienda fervorosamente que venza los prejuicios que tengo con el director y vea esta película sobre la relación con trágico final que se entabla entre el escritor inglés C. S. Lewis y una joven poetisa norteamericana. Lo que les voy a pedir a los estimados lectores es que ante cualquier reclamo me soliciten la dirección de Garci y se lo hagan a él.
CV SAT, 26/11, 23.45 hs.; I-SAT, 4/11, 22.45 hs.; 22/11, 2.15 hs.

Montenegro, 1981, dirigida por Dusan Makavejev, con Susan Anspach y Erland Josephson.

El yugoslavo Dusan Makavejev es considerado por algunos críticos como un director de vanguardia, pero su obra es casi desconocida en nuestro país. Esta sátira de tintes bastante negros sobre un ama de casa aburrida y frustrada que busca nuevos horizontes para su vida, no muestra aquellas características pero es de todos modos un film agudo e incisivo que merece ser visto.
CV SAT, 30/11, 0.45 hs.

Eijanaika, grito de libertad (*Eijanaika*), 1981, dirigida por Shohei Imamura, con Shigeru Izumiya y Kadel Momoi.

A lo largo de una dilatada carrera de cuarenta años, Shohei Imamura se ha consolidado a nivel internacional como uno de los directores más importantes del cine japonés. Este film ambientado en el Japón del siglo pasado en una época en la

¡Go West!

Es sabido que si hay un género cinematográfico que se puede considerar en estado de extinción casi absoluta es el western. Esto independientemente de que aparezca algún exponente aislado interesante dentro del mismo. Por eso es siempre bienvenida la posibilidad de encontrarse con obras relevantes del género. El canal 5 de Cablevisión homenajeará durante noviembre a varios directores que se destacaron dentro del western. El martes 4 se verán dos obras de Delmer Daves, tal vez dentro de los grandes realizadores del género el menos valorado. A las 11 y 16 irá *El tren de las 3.10 a Yuma*, un clásico de sostenido suspenso, y a las 13 y 19 *Cowboy*, un relato de iniciación y aprendizaje, uno de los temas esenciales de la obra de Daves. El miércoles 5 veremos dos películas de Raoul Walsh, uno de los maestros del género. A las 11 y 16 hs., *Hermanos enemigos*, en la que Phil Carey compone un villano memorable. A las 13 y 19 hs., *Garras de ambición*, un título mayor del género, en el que aparece el tono sereno y reflexivo de la última etapa del director. El lunes 10 es el turno de Henry King, otro realizador escasamente considerado por buena parte de la crítica. A las 11 y 16 hs., se proyectará *Jesse James*, su romántica aproximación al famoso bandolero, y a las 13 y 19 hs., *El pistolero*, un film narrado con el rigor de una tragedia y que anticipa los trabajos posteriores de Budd Boetticher. Por último el martes 25 veremos dos obras de John Sturges, un realizador que hizo sus mejores películas dentro del western. A las 11 y 16 hs., se exhibirá *Conspiración del silencio*, una obra de notables resonancias actuales. Y a las 13 y 19 hs., *Duelo de titanes*, un sólido film con Kirk Douglas y Jo Van Fleet, inolvidables como Doc Holiday y su reventada mujer. Para que la fiesta sea completa, el jueves 20 a las 11 y 16 hs. se exhibirá *Un tiro en la noche*, la obra maestra de John Ford, un auténtico réquiem para el género que es sencillamente una de las mejores películas de todos los tiempos. ■

Jorge García

que predominaban la corrupción y la violencia, es uno de sus títulos más importantes. Esperemos que la copia a exhibirse sea mejor que la desastrosa de video ampliado que se estrenó acá. A continuación de la proyección del film, irá un documental sobre el director dirigido por Paulo Rocha.
CV 5, 27/11, 22 hs.; 28/11, 3.20 hs.; documental, 28/11, 0.40 y 5.50 hs.

Plácido, 1955, dirigida por Luis García Berlanga, con Cassen y José Luis López Vázquez.

Para muchos críticos españoles, Berlanga es el director más importante de su país, superior incluso a Buñuel. Más allá de lo discutible de esta afirmación, hay que decir que *Plácido*, una corrosiva sátira sobre aspectos de la sociedad, realizada en medio de la dictadura franquista, en la que el realizador desarrolla en plenitud su estilo basado en la utilización del plano secuencia, es una obra maestra absoluta.
Space, 18/11, 5 hs.

Casa de juegos (*House of Games*), 1987, dirigida por David Mamet, con Lindsay Crouse y Joe Mantegna.

La primera película del dramaturgo David Mamet fue un más que interesante debut que luego no se vio consolidado por sus films posteriores. Esta historia de una psiquiatra exitosa que se ve envuelta en una insólita aventura va bastante más allá de su anécdota y se convierte en una lúcida reflexión sobre varios aspectos de la vida y la cultura en la sociedad americana. Para no dejar pasar.
CV 30, 21/11, 2.30 hs.; 12/11, 15.05 hs.; 22/11, 14.40 hs. ■

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

Anuncie en el Amante ✆ 322-7518

PELICULAS PARA VER EN NOVIEMBRE

Sábado 1
El candidato (M. Ritchie)
HBO, 9.30 hs.
El conformista (B. Bertolucci)
CV 5, 22 hs.

Domingo 2
Casco de oro (J. Becker)
TV5 Internacional, 20.30 hs.
La colmena (M. Camus)
Space, 22 hs.

Lunes 3
Decepción (R. Rossen)
Cinemax, 11.45 hs.
La dama de Shanghai (O. Welles)
CV 5, 11 y 16 hs.

Martes 4
Thelonious Monk: una vida en el jazz (C. Zwerin)
I-SAT, 15.45 hs.
Perro blanco (S. Fuller)
USA-Network, 17 hs.

Miércoles 5
Carrie (B. De Palma)
Cinecanal, 23.45 hs.
La calle sin retorno (S. Fuller)
CV 5, 23.50 hs.

Jueves 6
Mientras duerme Nueva York (F. Lang)
CV 5, 13 y 19 hs.
Su primer millón (C. Crichton)
VCC 31, 24 hs.

Viernes 7
El tercer hombre (C. Reed)
CV 5, 11 y 16 hs.
Días de vino y rosas (B. Edwards)
Cinemax, 16 hs.

Sábado 8
La estrategia del caracol (S. Cabrera)
CV 30, 20.05 hs.
Taxi blues (P. Lounguine)
VCC 31, 24 hs.

Domingo 9
Una mujer en la ventana (P. Granier-Deferre)
TV5 Internacional, 20.30 hs.
Marginados (G. Van Sant)
CV 5, 23.50 hs.

Lunes 10
El mundo del futuro (R. Heffron)
CV 30, 12.45 hs.
Los bajos fondos (J. Renoir)
VCC 31, 18 hs.

Martes 11
Las cintas de Anderson (S. Lumet)
Cinemax, 23 hs.
Tristana (L. Buñuel)
Film & Arts, 23.30 hs.

Miércoles 12
Rouge (K. Kieslowski)
VCC 20, 23.45 hs.
Bésame mortalmente (R. Aldrich)
CV 5, 23.50 hs.

Jueves 13
Sorgo rojo (Z. Yimou)
CV 5, 22 hs.
Octubre (S. Eisenstein)
VCC 31, 22 y 2 hs.

Viernes 14
El triunfador (M. Robson)
CV 5, 11 y 16 hs.
El sonido del miedo (B. De Palma)
VCC 20, 17 hs.

Sábado 15
El convento (M. de Oliveira)
CV SAT, 23.45 hs.
Luba (A. Agresti)
VCC 31, 24 hs.

Domingo 16
Taxi Driver (M. Scorsese)
Cinemax, 14 hs.
Escape de Nueva York (J. Carpenter)
TNT, 15 y 23 hs.

Lunes 17
Los cuatrocientos golpes (F. Truffaut)
VCC 31, 16 y 22 hs.
Lili Marleen (R.W. Fassbinder)
I-SAT, 22.45 hs.

Martes 18
Bonnie & Clyde (A. Penn)
Cinemax, 19 hs.
Fanny y Alexander (I. Bergman)
VCC 31, 7 y 24 hs.

Miércoles 19
King Kong (E. Schoedsack y M. Cooper)
CV 5, 11 y 16 hs.
Libertad condicional (U. Grosbard)
Cinemax, 15.45 hs.

Jueves 20
Mogambo (J. Ford)
CV 5, 13 y 19 hs.
Carrington (C. Hampton)
HBO, 23.30 hs.

Viernes 21
Ladrón de niños (G. Amelio)
Space, 14.45 hs.
El nacimiento de una nación (D. W. Griffith)
VCC 31, 8 y 18 hs.

Sábado 22
El criminal (J. Losey)
Film & Arts, 9 y 17 hs.
Sol ardiente (N. Mijalkov)
VCC 31, 23.30 hs.

Domingo 23
Muerto y enterrado (G. Sherman)
CV 30, 23.45 hs.
Adiós, mi concubina (C. Kaige)
CV SAT, 23.45 hs.

Lunes 24
Un día en Nueva York (S. Donen)
TNT, 9 hs.
El silencio del mar (J. P. Melville)
VCC 31, 21 y 4 hs.

Martes 25
Dos extraños amantes (W. Allen)
Cinecanal, 11.15 hs.
La prisión de la violencia (M. Miller)
CV 5, 23.40 hs.

Miércoles 26
El infierno es para los héroes (D. Siegel)
CV 5, 17 y 19 hs.
Relaciones peligrosas (S. Frears)
Cinemax, 24 hs.

Jueves 27
Reina Cristina (R. Mamoulian)
CV 5, 11 y 16 hs.
El otro hombre (C. Reed)
VCC 31, 24 hs.

Viernes 28
Grandes ilusiones (D. Lean)
CV 5, 13 y 19 hs.
El clan de los Krays (P. Medak)
TNT, 23 hs.

Sábado 29
Alguien ama a Gilbert Grape (L. Hallström)
VCC 20, 22 hs.
Feos, sucios y malos (E. Scola)
CV 5, 22 hs.

Domingo 30
El temerario (A. Penn)
Canal 365, 15 hs.
Nuestra historia (B. Blier)
TV5 Internacional, 20.30 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

MENU DE CINE EN TV

AGENDA

Centro de Investigación Cinematográfica. Seminario *Tres grandes directores, tres películas inéditas.*
La escuela de cine CIC (Centro de Investigación Cinematográfica) desarrollará un seminario llamado *Tres grandes directores, tres películas inéditas*, como una manera de complementar sus actividades culturales. El mismo abarcará la proyección de un film, la exhibición de material alusivo sobre el realizador y un minucioso análisis de la obra del director. El seminario estará a cargo de Gustavo J. Castagna con la participación de Bebe Kamin.
La programación es la siguiente:
Jueves 4 y viernes 5 de diciembre: *Dead Man* de Jim Jarmusch (*Extraños en el paraíso, Bajo el peso de la ley*).
Jueves 11 y viernes 12 de diciembre: *Palombella Rossa* de Nanni Moretti (*Caro diario, Basta de sermones*).
Jueves 18 y viernes 19: *Fraude* (*F for Fake*) de Orson Welles.
Todas las películas serán proyectadas con subtítulos en castellano.
Informes e inscripción: Benjamín Matienzo 2571 (Av. Cabildo al 300) (553-5120) de 16 a 22.30 hs.

Cineclub Nocturna. Curso
Con motivo de cumplir 100 funciones Cine Club Nocturna presenta un curso sobre constantes del cine y la literatura fantásticos: "Cuatro miradas al espejo". El curso será dictado por el profesor Roberto Faggiani. El programa es el siguiente: 1) Vampirismo. Historia, mito y literatura. Proyección de *Bram Stoker's Dracula* (F. F. Coppola, 1991). 2) Fantasmas y contrafantasmas. La *Ghost Story*. Un desafío para el cine: filmar lo invisible. Proyección de *The Haunting* (Robert Wise, 1963). 3) Transformaciones, amenazas y otras paranoias. Lo infinito y lo infinitesimal bajo el deformante del cine. Proyección de *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956). 4) Hadas y brujería. El cuento tradicional folklórico. Características. Proyección de *En compañía de lobos* (Neil Jordan, 1984). Lugar: Instituto Superior de Comunicación Social (Yapeyú 197, Capital). Organiza: SERCA (Servicios Integrados + Capacitación). El curso irá los sábados 1, 8, 15 y 22 de noviembre de 10 a 13 hs. Informes: 432-1558 o 416-4587, de 10 a 12 y de 14 a 18 hs.

Teatro General San Martín. Corrientes 1530. Sala Lugones
Krzysztof Kieslowski: el Decálogo
Sábado 1 y domingo 2: *Decálogo I* y *II*
Martes 4 y miércoles 5: *Decálogo III* y *IV*
Jueves 6 y viernes 7: *Decálogo V* y *VI*
Sábado 8 y domingo 9: *Decálogo VII* y *VIII*
Lunes 10 y martes 11: *Decálogo IX* y *X*
Todas las funciones se realizarán a las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs.
Miércoles 12: *Una película de amor* (14.30 hs.) y *No matarás* (22 hs.).
Nuevo cine brasileño. Seis películas recientes de la producción de Brasil. Del jueves 13 al sábado 22.
Homenaje a Ernst Lubitsch. Siete films del gran maestro alemán a 50 años de su fallecimiento. Con la colaboración del Instituto Goethe. Del domingo 23 al miércoles 26.
Jornadas del nuevo cine italiano. Cinco preestrenos, con el auspicio y la colaboración del Instituto Italiano de Cultura. Del jueves 27 al 3 de diciembre.
Fundación Omega. El nuevo cine italiano: Roberto Benigni
Miércoles 5 y 12 de noviembre: *El monstruo*
Miércoles 19 y 26 de noviembre: *Johnny Stecchino*
A las 17 (estudiantes y jubilados, entrada gratuita) y 19.30 hs. Platea $ 3.

VI Certamen de Cine y Video Santa Fe 97
Entre el 3 y el 7 de diciembre se desarrollará el VI Certamen de Cine y Video Santa Fe 97. Se aceptan películas en 16 mm, 35 mm, blanco y negro o color, con sonido óptico y videos en formatos VHS, Super VHS, U-Matic, Betacam, en norma PAL. Se podrán presentar películas o videos en los géneros documental, ficción, animación y experimental. Las obras a concursar junto a la documentación anexa deberán ser entregadas personalmente o por correo a nombre del VI Certamen de Cine y Video Santa Fe 97, Boulevard Gálvez 1274, 3000 Santa Fe, tel.: (042) 554821. Toda información adicional puede solicitarse personalmente al Departamento de Cine y Espacio Audiovisual, de lunes a viernes de 8 a 13 hs., o por correspondencia o teléfono en la dirección y el número consignados.

Quirino Cristiani y *El apóstol*
El 9 de noviembre se cumple el 80º aniversario del estreno de *El apóstol*, una película muda de Quirino Cristiani, reconocida como el primer largometraje de dibujos animados del mundo. Por tal razón, el jueves 6 de noviembre a las 19 en la iglesia italiana Mater Misericordiae (Moreni 1669) se festejará la celebración.

Jóvenes nómades. La generación beatnik y su relación con las road-movies.
Ciclo de cine organizado por un grupo de estudiantes independientes de la UBA. Auspiciado por ASATEJ.
Sábado 1º de noviembre, 20.30 hs.: *Extraños en el paraíso* (*Strangers Than Paradise*, 1985) de Jim Jarmusch. Debate coordinado por Silvia Schwarzböck.
Sábado 8 de noviembre, 20.30 hs.: *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969) de Dennis Hopper. Debate coordinado por Gustavo J. Castagna.

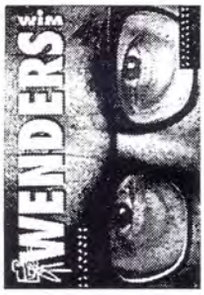
Cineteca Vida. Foro Gandhi (Corrientes 1551)
Ciclo Wim Wenders
Domingo 2: *El amigo americano*
Viernes 7: *Verano en la ciudad*
Domingo 9: *Nick's Movie*
Todas las funciones a las 20.30 hs.
Abono: $ 10 (para 5 funciones).

Filmoteca Buenos Aires. Auditorio Maxi (C. Pellegrini 657)
Cine negro: *El beso amargo* de S. Fuller (vie. 7, 17.30; vie. 14, 19; vie. 21, 21; vie. 28, 22.40 hs.). *Cuando dos extraños se casan* de W. Castle (vie. 7, 16.10; sáb. 8, 23.15; sáb. 15, 18.10; sáb. 22, 19.40 hs.). *Huyendo del destino* de V. Sherman (jue. 6, 18; jue. 13, 17.50; jue. 27, 16 hs.). *Página negra* de P. Karlson (sáb. 8, 17.40; sáb.15, 19.20; sáb. 22, 21; sáb. 29, 23 hs.). *Prisionera del destino* de J. H. Lewis (jue. 20, 17; jue. 27, 19.20; vie. 28, 16 hs.). *La rubia satánica* de J. Bernhards (jue. 6, 16.40; jue. 27, 22.20 hs.). *Traidora y mortal* de J. Tourneur (sáb. 1, 16.20; sáb. 8, 19.40; sáb. 15, 21; sáb. 22, 22.50 hs.). *La venganza del presidiario* de C. Wilbur (vie. 7, 23; vie. 14, 17.40; vie. 21, 19.40; vie. 28, 21.10 hs.).

Novedades de Filmoteca Buenos Aires. *Aguila blanca* de C. H. Christensen (dom. 16, 16.30; dom. 23, 18.20 hs.). *Café vienés* de V. Janson (dom. 2, 16.30; dom. 9, 18; sáb. 22, 16 hs.). *Mamá, estoy vivo* de K. Wolf (jue. 13, 19.20; jue. 27, 20.40 hs.). *Ni tanques ni balas* de K. Newman (dom. 23, 16.30 hs.). *El puente* de S. MacCartney (vie. 7, 21.15; vie. 14, 22.40; sáb. 22, 17.40; jue. 27, 17.15 hs.). *La ronda del amor* de O. Schenk (sáb. 1, 18; sáb. 8, 21.20; sáb. 15, 22.40; jue. 27, 17.15 hs.). *Tenía 19 años* de K. Wolf (jue. 6, 22.10; jue. 13, 20.30; vie. 28, 19 hs.).
Evocando las inolvidables matinés. *La selva perdida* de A. Schaefer y D. Howard (dom. 2 y 9, 16 hs., últimos capítulos). *El jinete enmascarado* de S. Patton (dom. 23, 16; dom. 30, 16 hs., serie en 10 capítulos).
Aniversarios. Aldo Fabrizi. *Roma, ciudad abierta* de R. Rossellini (sáb. 1, 22.30; vie. 7, 19.10; jue. 20, 20; sáb. 29, 16.20 hs.). **Dean Jagger.** *Cuando dos extraños se casan* de W. Castle (vie. 7, 16.10; sáb. 8, 23.15; sáb. 15, 18.10; sáb. 22, 19.40 hs.). **Martin Scorsese.** *Quién golpea a mi puerta* de M. Scorsese (jue. 13, 16.10; vie. 14, 21; dom. 16, 17.50; vie. 21, 22.40; vie. 28, 17.20 hs.). **Henri-Georges Clouzot.** *Las diabólicas* de H. G. Clouzot (sáb. 1, 20.15; sáb. 15, 16; jue. 20, 22; sáb. 29, 20.20 hs.). **Gene Tierney.** *El castillo de Dragonwyck* de J. L. Mankiewicz (jue. 6, 20; jue. 20, 18.10 hs.). **Victor Jory.** *Las mujeres gatos en la luna* de A. Hilton (dom. 2, 18.10; dom. 23, 17.10; dom. 30, 16.20 hs.). **Joris Ivens.** *Lluvia* de J. Ivens (cortometraje) (sáb. 1, 16; vie. 14, 20.40; sáb. 29, 22.30 hs.). **Yakima Canutt.** *Rodeo tejano* de R. N. Bradbury (dom. 9, 16. 30; vie. 21, 17.30 hs.). **Hugo del Carril.** *Más allá del olvido* de H. del Carril (jue. 13, 22.40; vie. 14, 16; dom. 30, 17.40 hs.).
Konrad Wolf. *Mamá, estoy vivo* de K. Wolf (jue. 13, 19.20; jue. 27, 20.40 hs.). *Tenía 19 años* de K. Wolf (jue. 6, 22.10; jue. 13, 20.30; vie. 28, 19 hs.).
Trasnoches. *Cine Club Nocturna* (viernes a la 1.15). *Adrenalina* de Y. Piquer y (sábados a la 1. 15; sáb. 8, 16.10; vie. 21, 16).
Cortos. *Lluvia* de J. Ivens (sáb. 1, 16). *Noche de sustos* con B. Keaton (jue. 6, 16). *Viaje desastroso* con B. Keaton (jue. 20, 16.40). *Su primer reportaje* con B. Keaton (sáb. 29, 16.20).
Platea a $ 3,50. Abono $ 10 mensuales. ■

ey!

Nueva oferta de suscripción:



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

LIBROS A ELECCION:

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

VIDEOS A ELECCION:

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

Talón de Suscripción*

Nombre y Apellido .....

Dirección .....

Ciudad ..... Código Postal .....

País ..... Teléfono .....

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

Quiero recibir con la suscripción el regalo Nº: ☐

(Indicá el número de código del regalo)

Nº 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 6º A (1007) Buenos Aires - Argentina Telefax (541) 322-7518

PRESIDENCIA
DE LA NACION

SECRETARIA
DE CULTURA

PREMIO HISPANO-LUSO-AMERICANO DE LITERATURA

"JOSÉ HERNÁNDEZ"

1997

GONZALO ROJAS

Poeta chileno

La Secretaría de Cultura de la Nación y un jurado integrado por escritores de países hispano-luso-americanos y argentinos se reunieron para otorgar, por primera vez, el
Premio Hispano-Luso-Americano de Literatura "José Hernández".

Este premio está destinado a enaltecer las más singulares expresiones con que los narradores, poetas, ensayistas y dramaturgos vigorizan el panorama de la creación literaria, más allá de toda diferencia de nacionalidades, tendencias ideológicas, religiosas o de cualquier otra índole.
El ganador, Gonzalo Rojas, poeta chileno, recibirá la suma de 100.000 pesos en un acto que se realizará en la Ciudad de Buenos Aires durante el mes de noviembre.

INTEGRANTES DEL JURADO

Presidente: Dra. Beatriz K. de Gutiérrez Walker, Secretaria de Cultura de la Nación. *Vocales:* Dr. Raúl Castagnino, Presidente de la Academia Argentina de Letras; Prof. Jorge Arbeleche, representante de la Academia de Letras del Uruguay; Sr. Bernardo Ezequiel Koremblit, Presidente de la Sociedad Argentina de Escritores; Sra. María Esther de Miguel, representante de la Fundación "El Libro"; Sr. Horacio Salas, representante del Fondo Nacional de las Artes; Sr. Jorge Edwards, escritor chileno; Prof. Augusto Monterroso, catedrático mexicano y Prof. Libertad Demitrópulos, escritora argentina.

Este premio se otorgará anualmente a partir de 1997.