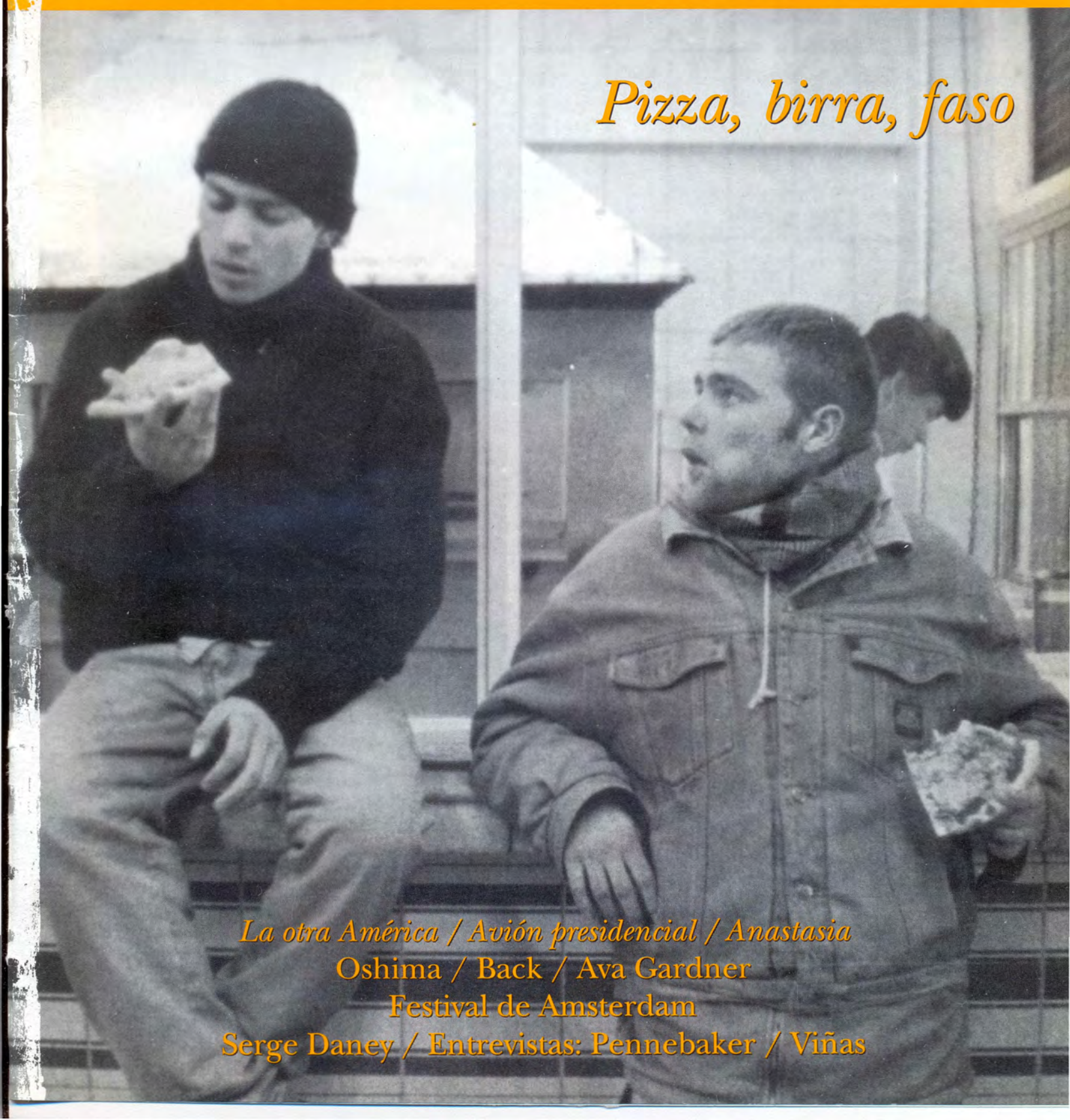
EL AMANTE CINE

Uruguay $ 40.-



Pizza, birra, faso

La otra América / Avión presidencial / Anastasia
Oshima / Back / Ava Gardner
Festival de Amsterdam
Serge Daney / Entrevistas: Pennebaker / Viñas

The French Connection

Popeye Doyle

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

Año VII - Nº 70

EL AMANTE CINE

Diciembre 1997

SUMARIO

El mes 2

Los estrenos

Pizza, birra, faso 4
La otra América 7
Avión presidencial 8
Anastasia 10
Mr. Bean, ¿Es o no es?, El abogado del diablo 11
Queréme así (piantao), Hasta el límite, Jane Eyre 12
El chacal, Capitán Conan, Prisioneros del cielo 13
Al filo del peligro, Su majestad, la señora de Brown 14

Paranoias 16
Chris Marker 19

Festival de Amsterdam 22
El festival 23
Sociales 27
Entrevista a D. A. Pennebaker y Chris Hegedus 31

Tomás Abraham 36
Sylvio Back 42
Anticipo de *Perseverancia* 46
Oshima en video 48
Entrevista a David Viñas 52
Correo 54
Libros 56
Video 57
Cine en TV 60

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 y Tino y Norma Postel.

Secretaria: Haydée Thompson
Colabora: Nené Díaz Colodrero
Vianda: Marta González
Corresponsal extranjero en el Monumental: Gustavo J. Castagna
La base stá: Gustavo Requena Johnson
Pizza, birra, tortas: Norma Postel
Corrige: Gabriela Nenuca Ventureira
Meritorio de corrección: Jorge Segundo Puesto García
Desgrabación heroica: Lisandro de la Fuente
Diagramación y composición: Rosarito Pollo con Palmitos Salinas
Tipea: Aída
Diseño: Fernando Subíeltextouncachito Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica: *Proyección*. Rivadavia 2134 5º G, 951-0696.
Distribución: *Buenos Aires*: Vaccaro, Sánchez y Cía. S. A. Moreno 794 9º piso. Buenos Aires
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 6º A. (1007) Buenos Aires. 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

HUMOS DEL VECINO

Una de las cosas más insólitas que sucedieron este año fueron las postergaciones que sufrieron los estrenos de *Cigarros* y *Humos del vecino* (ambas comentadas en el Nº 63). La primera funcionó bien, al punto de que probablemente sea elegida como la mejor película del 97. Pero la historia de *Humos del vecino* (*Blue in the Face*) es todavía más absurda. Retenida también por la distribuidora, se decidió lanzarla directamente en video de manera simultánea con el estreno en cines de *Cigarros*. Cuando vieron el éxito de crítica y la buena acogida del público que recibió esta última película, tomaron la decisión de sacar *Humos del vecino* de circulación de los videoclubes para estrenarla en cine, cosa que sucedió el 27 de noviembre. Varios videoclubistas heroicos se negaron a aceptar esa medida totalitaria.
Humos del vecino se filmó inmediatamente después de *Cigarros*, en pocos días y aprovechando el buen espíritu del equipo y de varios amigos que se sumaron para hacer las pequeñas historias que giran alrededor de la cigarrería de Auggie. Con tono festivo pero probablemente más seria que la mitad de las películas que se estrenan en el año, se parece a *Cigarros* por el placer que transmite al espectador, pero sin pretender acercarse en su estructura. La película es muy corta pero, aun durando el doble, hubiera sido triste tener que dejar la sala y a los maravillosos personajes de Wayne Wang y Paul Auster.
Después de tantas vueltas, los espectadores de Buenos Aires lograron ver *Cigarros* y *Humos del vecino* en el cine, una buena historia que se podría haber escuchado en la cigarrería de Auggie. ■

Santiago García

CORTE DE MANGA

Para los que estamos aburridos de la mediocridad y chatura de los estrenos semanales, en su abrumadora mayoría de origen norteamericano, que saturan la cartelera porteña, la sorpresiva aparición de una película europea ya es motivo de curiosidad. Y si la obra en cuestión es nada menos que el último film de Maurice Pialat, un realizador francés con una filmografía marginal a contrapelo de la producción industrial, ampliamente apreciada por la crítica y prácticamente desconocida en nuestro país, salvo a través de alguna proyección de la Cinemateca, el interés aumenta considerablemente. Ahora bien, lo que en principio era una buena noticia, pronto se convirtió en una decepción al conocerse que a la copia de *Le garçu*, que aquí se estrenó con el muy imaginativo título de *¡Qué difícil es ser hijo!*, le faltaban nada menos que 22 minutos con respecto a su duración original. Rápidamente circuló la versión de que la diferencia se debía a que esta era la copia norteamericana y que la película así se había estrenado en los Estados Unidos. Esto se podría creer si no fuera por un pequeño detalle: el film fue comercializado por la distribuidora Reco del señor Rafael Cohen. Haciendo un poco de memoria, uno recuerda que esta distribuidora es la misma que estrenó hace algún tiempo *Inmoralmente joven*, una película de André Téchiné a la que también le faltaban más de veinte minutos (un hecho del que, dicen, el señor Cohen se jactaba, señalando que de ese modo había mejorado mucho el film), y el año pasado, *Secretos íntimos*, una película de David Russell también impiadosamente mutilada. Algún observador desprevenido podría pensar que los cortes estaban motivados por la pacatería del distribuidor ante las temáticas que trataban las películas mencionadas (la homosexualidad en la de Téchiné, el incesto en la de Russell). Pero como en esta ocasión nos encontramos ante un drama familiar insospechado de conflictivo para los espectadores "sensibles", las razones a las que apuntarían los cortes hay que buscarlas en otros terrenos: 1) permite una vuelta más de exhibición de la película, con el presunto objetivo de ganar más plata (algo difícil de lograr con films que se convierten en relatos ininteligibles). 2) Mucho más grave aun, arrogarse la pretensión de decidir cuál debe ser la duración *justa* de las películas y en qué condiciones deben verlas los espectadores. En momentos en que diversos medios de comunicación sufren los embates abiertos o solapados de distintas formas de censura, avalar la actitud de distribuidores inescrupulosos como el señor Rafael Cohen (de quien conviene también recordar que fue productor y/o director de varios engendros memorables del cine argentino en los años setenta) es una manera de sumarse a aquellos que en nuestro país atentan contra la libertad de expresión y el respeto por la opinión del público. ■

Jorge García

ESTE NUMERO

Llegamos a hacer este número como llegó River a fin de año: cansados, poniendo garra y corazón, transpirando la camiseta y cubiertos de gloria. Bueno, no es para tanto, pero el cierre tardío del número de Mar del Plata, sumado al cansancio de fin de año, las fiestas y el hecho irresistible de que cada vez que prendíamos la televisión estaba River jugando un partido decisivo, convirtió la tarea mensual de llenar 64 páginas dedicadas al cine en una locura agotadora.

Si el fútbol copó nuestra atención (sobre todo a nos, los gallinas) el cine no nos regaló nada. Fieles a su costumbre, las distribuidoras dejaron para fin de año todos los estrenos descartables. Eso explica las páginas y páginas de reseñas de películas que no nos gustan. No queremos repetirnos y ya nos molesta el sonido de nuestras propias palabras pero somos una revista de crítica de cine y eso es lo que el cine nos ofrece hoy. Una excepción grata y esperanzadora es la de *Pizza, birra, faso*, con la que abrimos la sección de estrenos y a la que le dedicamos la tapa.

Para contrarrestar la sobredosis de bodrios, los nombres que circulan por las restantes páginas de la revista refieren a otro tipo de cine: Chris Marker, D. A. Pennebaker, Oshima y Sylvio Back. Son puntas de un cine posible y no son inalcanzables: sus obras son ajenas a los circuitos comerciales pero no a su difusión por cable o video.

Los viajeros recalaron en el Festival de Documentales de Amsterdam. Allí conocieron a D. A. Pennebaker, el creador de documentales históricos como el *Don't Look Back* que siguiera la gira de Bob Dylan por Inglaterra o el registro de *Monterey Pop*. Una charla con él y su esposa, Chris Hegedus, complementa las notas que cuentan la experiencia en la tierra del Royale. Mientras tanto, Tomás Abraham hace oídos sordos a algunos palazos que recibió últimamente y recala en las más agradables playas de Ava Gardner.

El Amante editará muy pronto *Perseverancia*, la primera traducción al castellano de una obra de Serge Daney. Daney fue un crítico francés que asumió en su tragedia personal (falleció de sida en 1992) la representación de la muerte del cine mismo. Sus últimas conversaciones con Serge Toubiana junto con el extraordinario artículo "El travelling de *Kapo*" conforman este libro del cual publicamos un adelanto exclusivo en este número de la revista.

Nos reencontramos a fines de enero con el habitual número de balance que refleja todo el cine visto en 1997. ■

Los directores

TRES NOTICIAS IMPORTANTES

En menos de un mes tres noticias, relacionadas con el cine pero ajenas a la calidad de los films, ocuparon varias páginas de los diarios.

El reestreno de *La sirenita*, con la entrada a mitad de precio, convulsionó el negocio de la distribución y exhibición de películas. Los resultados económicos fueron magros pero la decisión tomada por los directivos de Disney en Argentina trajo una mayoría de voces en contra de la medida entre las otras empresas. Cabría preguntarse si en el futuro se volverá a debatir sobre este hecho que, más allá de una apurada explicación sobre la cantidad de espectadores en la que se considera "temporada baja", también refleja los síntomas económicos y sociales del país a los que el negocio del cine no debería permanecer indiferente.

Desde principios de 1998, con el estreno de *Mr. Bean* comenzará a funcionar Distribution Company S. A. Argentina, una nueva distribuidora nacida de la fusión de Filmarte (una empresa independiente) y los dos principales circuitos de exhibición (Saragusti & Coll y SAC), es decir, las entidades dueñas de la mayoría de las salas. Con la creación de Distribution Company, el "mapa" del mercado cinematográfico en Argentina cambia radicalmente ya que quienes manejan la exhibición de películas avanzan sobre la distribución mediante un acuerdo empresarial que también parece responder a la tendencia monopólica de los negocios en el país.

Hace pocos días Menem vetó la reforma legal que acredita a los directores de cine como los autores intelectuales de las películas. Conviene recordar que hasta ahora la ley, promulgada en 1933 (año del nacimiento del cine sonoro argentino), establece que los autores intelectuales de los films son los guionistas, productores y músicos, en este último caso cuando se trata de una película musical. Más allá del oportuno acuerdo de las dos entidades que agrupan a los realizadores (Directores Argentinos Cinematográficos y Asociación Argentina de Directores de Cine) para contestar el veto presidencial, la novedad abre un nuevo espacio de discusión. El tema fue reflejado en *El acomodador*, el programa sobre cine argentino emitido por Volver, con la presencia de Puenzo, Piñeyro, Milewicz y J. B. Stagnaro y del guionista de TV Sergio Vainmann, quienes discutieron sobre los alcances de la ley y sus posibles beneficiados y damnificados. Lástima que ningún representante de Argentores, el principal beneficiario de la ley actual, diera la cara. A estas tres relevantes noticias habrá que seguir prestándoles atención en el futuro. El cine, desde su concepto más amplio, no solamente está condicionado por los estrenos de cada jueves. ■

Gustavo J. Castagna

Pizza, birra, faso

Argentina, 1997, 80'
Dirección: Bruno Stagnaro y Adrián Caetano
Producción: Bruno Stagnaro
Guión: B. Stagnaro y A. Caetano
Fotografía: Marcelo Lavintman
Música: Leo Sujatovich
Montaje: Andrés Tambornino
Jefa de producción: Carolina Aldao
Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiase, Tony Lestingi.

Ciudad oculta

por Quintín

1. En la distribuidora están asombrados por el pedido. Nunca les había pasado ni habían oído de un director que pida que su nombre sea retirado del afiche de la película. Era lo que acababan de hacer Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Unos minutos antes, Castagna y yo acabábamos de concluir una entrevista con ambos, sobre la que coincidíamos en que era la más difícil que habíamos hecho en nuestra vida. No porque los realizadores se mostraran hostiles o se negaran a hablar, aunque Caetano se empeñaba en mirar un partido del campeonato español que daban en el televisor del bar. Parecía, más bien, que las preguntas eran superfluas u obvias, que no despertaban el habitual interés que los directores —debutantes o veteranos— manifiestan cuando se trata de hablar sobre su obra. "El trabajo del director no es tan importante", repetían. No era modestia, aunque una dosis de este sentimiento se podía detectar en Stagnaro. Era algo distinto.

2. Hace un mes atrás en Mar del Plata, Eduardo Milewicz me decía que *El Amante* cometía un gran error al tratar el cine argentino como una batalla, en la que nosotros nos embanderábamos detrás de algunos directores y descalificábamos a casi todo el resto. Milewicz tenía razón en la descripción. Repasando la historia de la revista, uno comprueba que, a partir de los sucesivos estrenos, desde 1992 no habíamos retaceado elogios para Aristarain, Favio, Agresti y que habíamos rescatado algunos films aislados como *Un muro de silencio*, *Sotto voce* y *Cenizas del paraíso*. Con los demás, un centenar a esta altura, el tono había sido impiadoso. El punto máximo de esta tendencia podía encontrarse en la tapa del número 40, que nos valió muchísimos reproches en su momento. En ella, recordamos, publicamos dos fotos: una de *No te mueras sin decirme a dónde vas*, de Eliseo Subiela, y otra de una de las *Historias breves*, separadas por dos títulos: "Lo malo" y "Lo nuevo". Lo nuevo eran esos cortometrajes —dos de los cuales correspondían justamente a Stagnaro y Caetano— que a nuestro juicio representaban el mayor signo de renovación que había dado el cine argentino en muchísimos años.

3. Sería necio decir que Milewicz no tiene una parte de razón. Convivir con la sensación de que algunos nos consideran los ayatollahs del cine argentino no nos hace felices. Y tampoco resultó muy agradable enterarnos de que la defensa entusiasta que les dedicamos a algunas películas le pareció exagerada a mucha gente sensata, incluidos algunos integrantes de la redacción. En particular, una arista cómica de esta situación fue comprobar que, en general, los directores a los que habíamos elogiado no tenían una opinión muy alta de las películas de los demás. No es que creamos que haya que renunciar a la alabanza ferviente ni a la descalificación al tratar las películas individualmente. Pero es posible que la tendencia a editorializar tomando algunos films como modelos no solo sea recibida por los lectores como una arenga innecesaria, sino que añada, además, un poco más de confusión al oscuro panorama del cine nacional. *El Amante* es en parte responsable de que un sector de la crítica de cine en la Argentina volviera a llamar a las cosas por su nombre, sin refugiarse en la condescendencia o el amiguismo. Pero no es un partido de fútbol lo que está en disputa. Siempre pensamos que una de las funciones de la revista era contribuir en nuestra pequeña medida a mejorar el cine argentino. En ese sentido, la amistosa crítica de Milewicz es bienvenida y este parece el momento preciso para tenerla en cuenta.

4. *Pizza, birra, faso* sería la película ideal para un nuevo embanderamiento radical de *El Amante*. No solo coincidimos unánimemente en que es una película de notables méritos, sino que, en cierto modo, viene a darnos la razón sobre aquella controvertida tapa. De ese grupo de jóvenes cineastas debutantes está saliendo, poco tiempo después, una obra cuya madurez y aliento cinematográfico permiten hacerse la ilusión de que, en un futuro cercano, ir a ver una película argentina no necesariamente será garantía de sufrimiento y de que este no es un país cuyas imágenes y sonidos auténticos estén vedados para el cine. Pero hay un pequeño problema: los responsables no se dan por aludidos y se niegan a ratificar que lo suyo sea alguna especie de hazaña. Como si ellos también nos estuvieran advirtiendo que no carguemos las tintas, que no hagamos de ellos el metro patrón de nada. "No es tan complicado", insisten. Pero, lamentablemente, creo que así como nosotros solemos exagerar, los que exageran esta vez son ellos. Si fuera tan fácil, ¿por qué no hay veinte películas así por año?

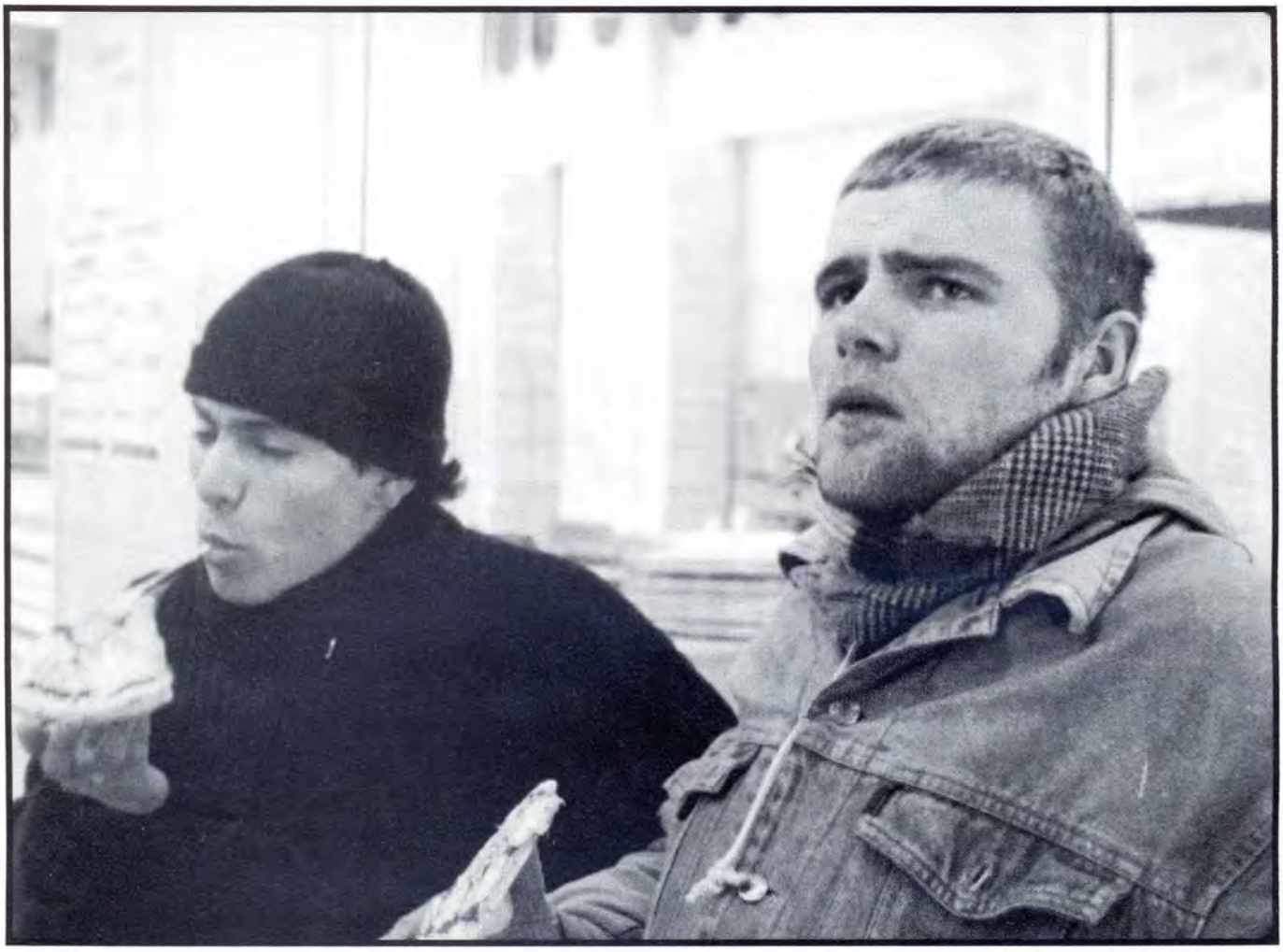
5. A la salida de una función de prensa de *Pizza, birra, faso*, nuestra colega Moira Soto no podía parar de repetir: "Un milagro, un milagro". Estaba expresando un sentimiento generalizado. Varios críticos habían escuchado los rumores generados en Mar del Plata, pero no los creían demasiado. Antes de esa función, Sergio Wolf decía con su habitual sorna: "Tanta unanimidad me parece sospechosa". A la salida, confesaba haberse rendido ante la evidencia. Los críticos argentinos, un grupo humano que suele ejercer la suspicacia mutua, cuando no el rencor, parecía reconocerse de algún modo en una película. Uno de ellos, Claudio España, había sido según el agradecimiento de Bruno Stagnaro desde el escenario marplatense, el responsable de que la película fuera seleccionada para la competencia del festival, lo que llevó a que el film pudiera terminarse después de un rodaje y una posproducción azarosos dado el bajo presupuesto.

6. "Tuvimos que hacer de todo", decía Stagnaro, cuando le preguntamos si se dedicaba a componer letras de canciones a

partir de lo que figura en los títulos finales de la película. Pero lo decía con la resignación de un trabajador a destajo, no con el orgullo del director que incursiona en rubros normalmente ajenos. No puedo asegurar que las letras sean buenas. En *Pizza, birra, faso*, la música no está usada para ponerse de manifiesto, sino para ser el sonido que sale naturalmente de los lugares en los que acontece la acción. "Intentamos borrar todas las huellas de nuestra intervención", comentan. Pero en esta y en otras declaraciones tendientes a reforzar su anonimato, los directores ocultan una bronca muy particular, acaso la clave de su modo de presentarse en sociedad. Es como si estuvieran diciendo: "No nos hagan hacer el papel de pavos reales que los medios prevén para los directores". Para demostrar que ese lugar existe, basta mencionar el título de un programa que se emite habitualmente por cable: *Yo, director*, en el que, casi invariablemente, los entrevistados se toman en serio el título y hablan desde el Olimpo que les han preparado. "Yo no quiero que me reconozcan como un director de cine", dice Stagnaro, "quiero poder seguir caminando entre la gente y mirando la vida". No deja de ser un gesto de sabiduría. La esterilización de muchas carreras cinematográficas promisorias está relacionada con la obligación de responder a expectativas ajenas.

7. "Tenemos mucho que aprender", dicen ambos. "¿Sobre qué?", preguntamos. "Del oficio", responde Caetano. "De la vida", agrega Stagnaro. *Pizza, birra, faso* demuestra que saben bastante de ambos. Los personajes de la película hablan como nadie habló hasta ahora en el cine argentino. Con una exactitud de tono que causa el placer de una nota afinada. Y con una gracia contenida, que nunca se exhibe como tal. Y nunca caen en una frase de relleno, redundante, que no contribuya a la creación del clima o a pintar sus personalidades. El cordobés Héctor Anglada revela la bronca del provinciano contra la gran ciudad en cada modulación de la voz. Pablo (Jorge Sesán) expresa la dureza en una sola mirada, pero también un anhelo de que esa dureza no sea necesaria. La película está construida con un ritmo fluido, con un ascenso dramático sorprendente, que nunca busca el efecto, pero se va cargando de una tensión grave, dolorosa. Y la ciudad que la película describe es una ciudad sucia, nocturna, en la que se alternan la crudeza y la esperanza, pero no hay lugar para la retórica. Está iluminada sin los brillos que delatan la publicidad. Pero siendo como es una película de dientes apretados, *Pizza, birra, faso* no es nunca sórdida en el sentido en que el cine suele darse importancia ensañándose con los personajes. Ni cuando le pegan al lisiado, ni cuando les roban a los que hacen cola buscando trabajo. El film nunca invita al espectador a decir "¡Qué barbaridad!", a refugiarse en su superioridad moral. Ni la brutalidad de la policía está descripta para inspirar un comentario. Todo se desarrolla de acuerdo a la lógica, a la necesidad que imponen las circunstancias.

8. La materialidad que caracteriza a *Pizza, birra, faso* está puntuada por la continua referencia al dinero. En todo momento los personajes están pensando en él, robándolo, pidiéndolo prestado, usándolo. Todos los personajes del film se resisten en cada momento a entregar el que tienen. "Yo vine acá a chorear, no a pagar nada", dice el Frula cuando le exigen que pague la entrada al local que piensan asaltar. El dinero es el horizonte del film, la estructura invisible que apuntala su solidez. Hasta el amor silvestre, urgente entre el Cordobés y Sandra gira sobre la falta de plata. Sin



pretenderse una radiografía social, la película es una descripción de la Argentina que no escamotea su presente dificultoso, su futuro incierto, sus abusos de poder, su clima de violencia. Pero tampoco hace un espectáculo de estas lacras, se limita a constatarlas.

9. Una generación aparece en el cine argentino con *Pizza, birra, faso*. Tanto una generación de directores como una generación de personajes. Sus códigos se muestran aquí por primera vez, a uno y otro lado de la cámara. Son los de los habitantes de otro país, un país en el que lamentarse ha pasado a ser un lujo y el pragmatismo es su máxima expresión romántica. Hay una ética que recorre la película a la que es difícil identificar como tal. No es que sea difícil verla en el implícito pacto de lealtad entre los protagonistas, pero otro de sus aspectos es más deslumbrante una vez que se lo descubre. Se trata de estar a la altura de las circunstancias, de no idealizarlas pero no sentirse sometido a ellas. Esta película está hecha con las mismas dificultades con las que los protagonistas se buscan la vida, sin ser poderosos ni tampoco inútiles, teniendo en cuenta la resistencia del mundo exterior y luchando al mismo tiempo por vencerlas. La fuerza no es aquí equivalente del desprecio a los débiles, ni motivo de exhibicionismo: es siempre relativa, provisoria. Del mismo modo, la dureza no es sinónimo de crueldad. Esta no es una película de gángsters, esos personajes poseídos por una maldad metafísica, sino una película de ladrones, para los que los límites morales son los mismos que para el espectador. Por eso no hay moralina ninguna ni dilemas artificiales, sino que es una salud vital la que mueve el relato. Los personajes son lo suficientemente inteligentes como para imaginar soluciones a sus problemas y lo suficientemente ciegos como para ignorar su destino.

10. En la vocación de eludir la figuración por parte de los realizadores, hay una paradoja oculta. Afirman no estar en el film, pero lo llevan consigo. Se visten igual que los personajes, hablan como ellos, tienen su misma actitud de ingenuidad y rebeldía. Están lanzados a la misma actividad constante en busca de un objetivo que sus criaturas de ficción. Su parquedad, su pacto de silencio, su pudor, su negativa a que se los diseccione, su rechazo a figurar, a explicitar sus códigos, tienen, como la historia de su film, una lógica impecable. *Pizza, birra, faso* es una película seria, grave me animaría a decir. Esa gravedad, disimulada por el humor y la informalidad, es idéntica al tono, a la severidad con la que hablan Caetano y Stagnaro, como contagiados de sus actores. Como si fueran responsables del drama que han narrado, de la suerte de sus personajes. Creo que lo que quieren decir cuando dicen que el trabajo del director no es importante (un disparate, si se lo interpreta literalmente) es que la película es más grande que ellos, que se sienten como una parte de ella. Como si la naturalidad con la que todo se desarrolla en el film fuera el resultado de un orden que ellos crearon pero que deben también respetar.

11. Ese sentimiento de respeto nos alcanza también a nosotros. Hacer de *Pizza, birra, faso* una bandera más de *El Amante,* ponerla como ejemplo, usarla para rebajar otros films sería no estar a la altura de las circunstancias. Si creemos en el cine, deberíamos dejar que las buenas películas hagan, silenciosamente, su trabajo de mejorar la vida. ■

La otra América

Someone Else's America

Francia-Gran Bretaña-Alemania-Grecia, 1996, 106'
Dirección: Goran Paskaljevic
Producción: Antoine de Clermont-Tonnerre, David Rose y Helga Blair
Guión: Gordan Mihic
Fotografía: Yorgos Arvanitis
Música: Andrew Dickson
Dirección artística: Wolf Seesselberg
Intérpretes: Tom Conti, Miki Manojlovic, María Casares, Zorka Manojlovic, Sergej Trifunovic, José Ramón Rosario.

Feos, sucios y buenos

por Gustavo Noriega

Comentábamos en el último número *Jugofilm*, otra película dirigida por un yugoslavo fuera de su país, y señalábamos que escapaba un poco a la tendencia alegórica que suelen tener los films originados en la región balcánica al refugiarse en el intimismo. Otro tanto puede decirse de *La otra América* que, como aquella película, también pinta la vida de unos emigrantes, en este caso montenegrinos y en Brooklyn. No hay aquí, afortunadamente, personajes que representen nacionalidades replicando sus conflictos bélicos: el tono es mucho menor y el aire cálido que envuelve a los personajes y sus desventuras contrasta con la desmesura y el vigor de otros directores de la ex Yugoslavia como el bosnio renegado Kusturica, el macedonio Milcho Manchevski (*Antes de la lluvia*) y el serbio Srdjan Dragojevic (*Pretty Village, Pretty Flame*).

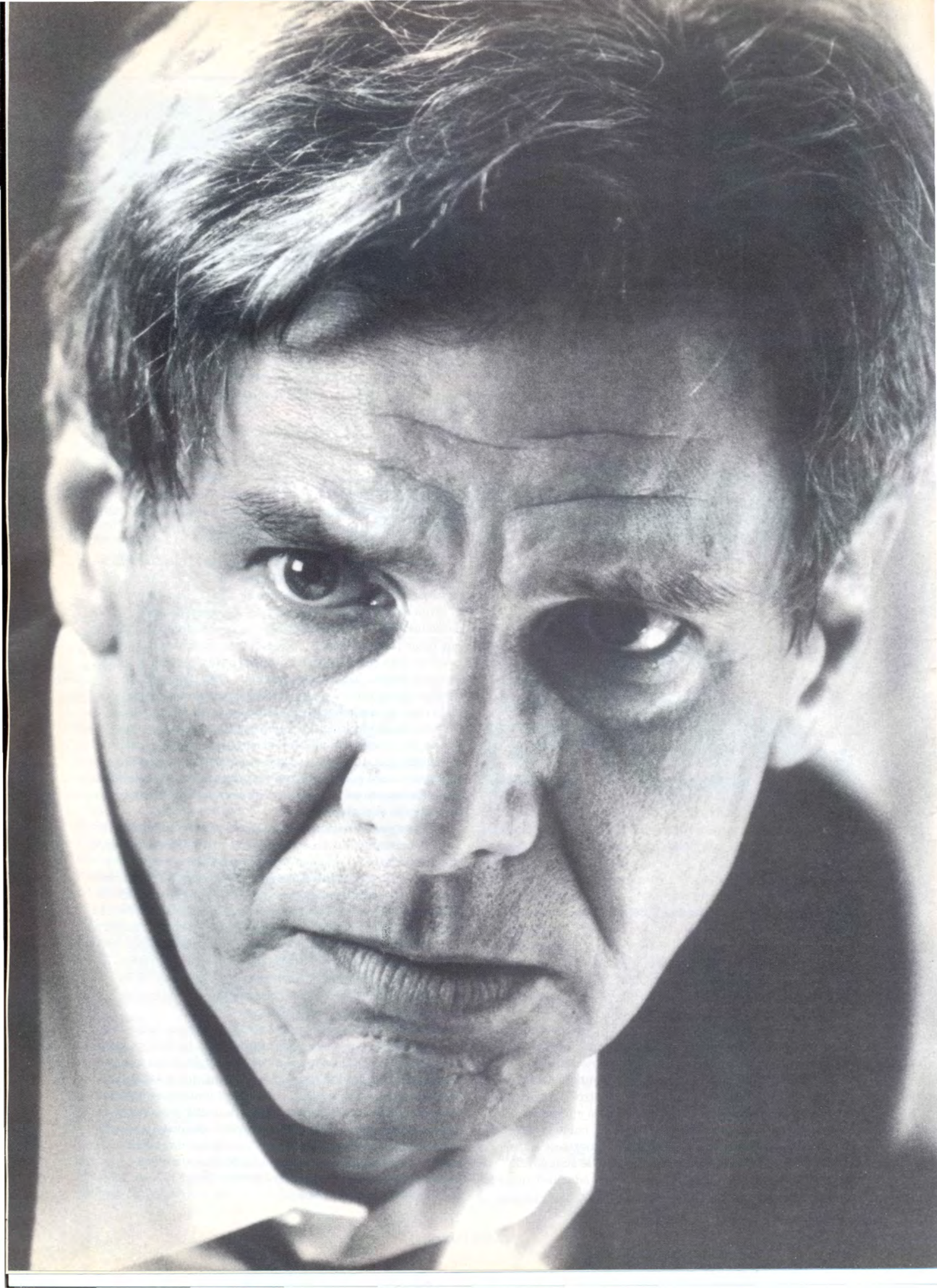
La otra América cuenta la historia de Bayo, un montenegrino interpretado por Miki Manojlovic, el recordado Marko de *Underground*, y su amistad con el inmigrante español Alfonso, interpretado por el escocés Tom Conti. El título original (algo así como "La América de los otros") refiere a ese país construido para la película en el cual no aparecen norteamericanos y que se reduce al patio, el bar y la estrecha vivienda donde viven estos personajes. La suerte de estos emigrados no está tan atada a la añoranza de su lugar de origen sino que es la del desarraigado en estado puro, que se convence, a fuerza de repetirlo, que está en un lugar en donde todos los sueños pueden convertirse en realidad. La moraleja un tanto simplona de esta película es que esa frase no es cierta y que uno debe mirar con cariño a estos pobres desarrapados.

Si el tono del film es amable y poco afecto a los malos tratos para con el espectador y la moraleja justa aunque estrecha, debe decirse que los medios utilizados para llevar a cabo estos propósitos caen en otros malos hábitos que, curiosamente, comparte el cine "balcánico" con el argentino (y, sin tener una teoría que una a estas tres geografías tan distintas, habría que incluir a los canadienses): el pintoresquismo y el realismo mágico.

El pintoresquismo trata de asegurar el sentimiento hacia los personajes haciendo que estos hagan cosas o tengan características extravagantes. No es una técnica muy noble: la intuición dice que es más digno tener sentimientos por las personas como tales y no por alguna peculiaridad extraña que estas posean. Por otra parte, parece menos trabajoso resaltar a un personaje peculiar que hacer querible a una persona común. En *La otra América* la hija de Bayo no duerme desde que su padre emigró y colocan su cama fuera de la casa mirando hacia el camino para ver si su padre regresa. La madre ciega de Alfonso desea volver a su terruño y su hijo le miente un viaje en avión simulado en el patio de su propia casa. La escena se remata haciendo confluir ese pintoresquismo pueblerino con un golpe de sentimentalismo: la madre muere en brazos de su hijo antes de comprender plenamente el engaño.

Semejante desinhibición para realizar escenas inverosímiles no puede desembocar en otra cosa que en el realismo mágico, esa desgracia. El final de la película encuentra a Alfonso y Bayo, que deciden utilizar el mismo sillón en que "viajó" la anciana ciega moribunda para flotar por sobre los techos de Brooklyn, riéndose a carcajadas de sus desgracias. Mientras escribo estas líneas me entero de que en la última película de Emir Kusturica, *Gato blanco, gato negro*, una comedia, hacia el final los muertos reviven gracias a los oficios del felino del título. Uno se pregunta si los méritos de *Cien años de soledad* compensan por tanto Macondo de segunda mano que se prodiga desde los Balcanes al país de Subiela.

Finalmente, y a pesar de que el director lo evita, la historia de la ex Yugoslavia se mete por la ventana. Se dice durante toda la película que Bayo apenas habla inglés (cosa que es desmentida por los diálogos de la película, que no serían posibles si eso fuera verdad). Uno de los pintoresquismos de Bayo es una frase mal dicha: "Nuestro pueblo no se rinde" ("We no surrender"). Semejante muestra de coraje y pasión tribal deja de tener gracia cuando uno recuerda que su pueblo, Montenegro, es el único estado que se unió al gobierno fascista de Serbia para formar lo que hoy recibe el nombre de Yugoslavia. ■



Avión presidencial

Air Force One

EE.UU., 1997, 125'
Dirección: Wolfgang Petersen
Producción: Armyan Bernstein, W. Petersen, Gail Katz y Jon Shestak
Guión: Andrew Marlowe
Fotografía: Michael Ballhaus
Música: Randy Newman
Montaje: Por Richard
Diseño de producción: William Sandell
Intérpretes: Harrison Ford, Gary Oldman, Glenn Close, Wendy Crewson, Liesel Matthews, Paul Guilfoyle, William H. Macy, Dean Stockwell, Jurgen Prochnow, Xander Berkeley.

Volando a casa

por Santiago García

Avión presidencial se enfrenta, desde su título, a una primera lectura literal y superficial de su argumento. Desde un punto de vista ideológico parece ser una película detestable. Pero esto es discutible y hasta secundario, incluso manteniendo la lectura política. A pesar de todo, hay una película, una buena en este caso, que supera la barrera publicitaria y se impone por encima de los análisis triviales. Por qué esta película aparentemente nefasta resulta buena es lo que hay que ver.
El presidente James Marshall (Harrison Ford) pronuncia un duro discurso en Rusia sobre la política de EE.UU. frente a los regímenes rebeldes. Luego sube a su avión con su hija, su esposa, su comitiva y un equipo de la televisión rusa encabezado por Gary Oldman. No sé ustedes, pero yo le tendría mucho miedo a Oldman hablando en ruso y encabezando a un grupo de técnicos de televisión. Oldman y sus secuaces secuestran el avión para pedir la liberación de su líder, el general Radek. Desde Estados Unidos, la vicepresidente (Glenn Close) trata de negociar con los terroristas y respaldar al presidente frente a su propio gobierno, que no le tiene mucha fe. La duda surge porque no se sabe dónde está el presidente.
Lo que sigue son dos horas de cine donde Wolfgang Petersen no pierde ni por un momento la tensión del relato, donde Harrison Ford y Gary Oldman juegan sus papeles a la perfección y donde la sorpresa actoral del año, Glenn Close, interpreta a la mejor vicepresidente en años. El director no duda en sacrificar el verosímil espacial del avión (realmente nunca se entiende del todo dónde ocurren las cosas) para darle más suspenso a la historia. Las escenas aéreas, incluidas las que transcurren al borde de la nave, son muy impresionantes, más allá incluso del profesionalismo de los técnicos mainstream.
Varias críticas describieron al personaje de Harrison Ford como un Indiana Jones presidente. Sin embargo, James Marshall e Indiana Jones son dos figuras opuestas. Indiana Jones es el personaje menos paternal y protector que existe, todo lo contrario del presidente Marshall. El personaje interpretado por Harrison Ford, no solo es un presidente como no los hay, también es un padre ideal. No va a permitir que le pase nada a su hija, ni siquiera va a dudar sobre este punto. En una escena muy bien actuada por todos, parece arrojar por la borda el futuro del mundo para proteger a su pequeña. Si Marshall es el presidente sabio, justo y honesto que todos soñarían tener, también es el padre que todos quisieran tener o ser. No va a dejar que su país sea dominado por los malos y mucho menos que dañen a su familia. Ninguno de los espectadores (salvo uno quizás) es el presidente de los Estados Unidos, pero prácticamente todos son o tienen hijos. Eso justifica la contradicción entre un presidente que lucha por su país y un padre que antepone su hija al destino de una nación.
Pero además de la búsqueda de un presidente ideal o de un padre perfecto, *Avión presidencial* parece responder a un posible deseo de tener un rey. Un soberano que iguale a Estados Unidos con los países del viejo continente, incluida la madre patria. Pero al mismo tiempo ese rey tiene que ser elegido por el pueblo. Recuérdese que con respecto al gobierno de Kennedy se hablaba de un nuevo Camelot y que después de muerto se siguió con esa asociación artúrica hasta el punto de instalarse el mito de que no había muerto. En *Los imperdonables*, el inglés interpretado por Richard Harris discutía con unos cowboys sobre este tema. El decía que la razón por la que los presidentes son asesinados es porque no tienen el aura *real*, que obviamente sí poseen los reyes. Como rey noble y justo, el presidente interpretado por Harrison Ford es un excelente guerrero, no un rey de vida cortesana.
Sería incompleta la lectura de *Avión presidencial* si no observáramos el costado chauvinista de la película. A diferencia, por ejemplo, de *Día de la Independencia*, su chauvinismo es universal (valga la contradicción: moviliza, no porque se trate de Estados Unidos, sino porque está planteado de una manera impecable, sin ningún tipo de vergüenza o culpa). Cuando Harrison Ford lo toma de las solapas a Gary Oldman y le dice: *fuera de mi avión,* es un momento memorable. Conmueve a pesar de todo. Y la verdad es que la película tiene muchos momentos como ese. Cuando el presidente Marshall pasa a otro avión al final de la historia y se pronuncia la frase aparentemente técnica: *Libertad 4-2 cambia de código, Libertad 4-2 es ahora Fuerza Aérea Uno*, es imposible que al espectador no se le ponga la piel de gallina. Y eso es mérito del guión, el director y los actores. Y creo que esa emoción se logra muchas veces en la película con méritos verdaderos. Pero *Avión presidencial* tiene esos habituales toques ideológicos que hacen de cierto cine de la industria algo más complejo. En primer lugar, la película de Petersen tiene la versión más larga de *La Internacional* que yo recuerde en toda la historia del cine norteamericano. Cantada en ruso, además. El terrorista interpretado por Gary Oldman tiene tiempo para decir varias líneas sobre su ideología sin que estas sean rebatidas por nadie. Y finalmente la película realiza el intercambio de roles tan querido por el cine mainstream. Durante todo el film, el presidente actúa como un guerrillero para pelear contra los que tienen el poder. La idea del desprotegido contra los poderosos es justamente un punto por el cual la película puede gustar a una cantidad mucho mayor de espectadores. Esta relación inversa de poder está presente en muchos films de la industria, como, por ejemplo, la saga de *La guerra de las galaxias*, donde los rebeldes pelean contra el imperio de tecnología militar avanzada. No es dramáticamente atractivo estar del bando del que debe aplastar a un enemigo más pequeño para ganar. El presidente Marshall ha salvado a los rehenes, a Rusia, a su familia, a su compañero herido y a la humanidad toda. Y en la última escena él es rescatado de la manera más espectacular y al mismo tiempo frágil que se pueda imaginar. En una devolución tan justa como imposible, *Avión presidencial* permite entonces lo que la vida jamás hará. Salvar a los que queremos, proteger a los que confían en nosotros, y volver a casa sanos y salvos. Porque en las películas como esta, el héroe siempre tiene una casa adonde volver. ■

Anastasia

EE.UU., 1997, 90'
Dirección: Don Bluth y Gary Goldman
Producción: D. Bluth y G. Goldman
Guión: Susan Gauthier, Bruce Graham, Bob Tzudiker y Nomi White sobre la pieza teatral de Marcelle Maurette según la adaptación de Guy Bolton y el guión de Arthur Laurents
Directores de animación: Len Simon, John Hill, Troy Saliba, Fernando Moro, Sandro Cleuzo y Paul Newberry
Canciones: Lynn Ahrens y Stephen Flaherty
Música original: David Newman

La heredera

por Sergio Eisen y Santiago García

Don Bluth era un joven animador de los estudios Disney cuando participó en la creación de *La bella durmiente*, el último cuento de hadas que realizó Walt Disney en 1959. Con los años, Bluth se separó de los estudios y con mayores y menores logros intentó una y otra vez recuperar la magia de los viejos clásicos. Como el mismo Disney, Bluth se convirtió en el director e impulsor de proyectos propios. Después de muchos años de búsqueda, parece haber encontrado con *Anastasia* aquel encanto que parecía perdido, y no es casual que para regresar al escenario de los cuentos de hadas utilice el formato Cinemascope que había empleado con su maestro en *La bella durmiente* cuarenta años atrás. Bluth y su equipo recuperan fascinados el estilo minucioso de los ilustradores de cuentos europeos del siglo XIX que tanto le gustaban a Disney y que se había ido perdiendo con sus seguidores, quienes prefirieron la simplicidad de fondos difusos para destacar la figura de los personajes respecto del fondo.
Anastasia es un proyecto que nace y cobra forma a partir del esfuerzo de artistas enraizados en el campo de la animación y no del marketing. Bluth y el codirector Goldman nunca pierden de vista el hecho de que es un cuento por encima de un producto. Y demuestran que se necesita mucho más que técnica y habilidad artística para hacer una buena película de animación. Uno percibe en *Anastasia* un entusiasmo y una confianza en su historia que no están presentes a partir de *Aladdin* ni lo han estado de ahí en más en las producciones de Disney.
La historia está inspirada en un rumor popular: la hija menor de los Romanoff, la princesa Anastasia, había sobrevivido. A Bluth no le preocupa el rigor histórico ni la corrección política, como ocurría en *Pocahontas*; la historia rompe con esas ataduras y se convierte de lleno en un cuento de hadas. En el mundo de *Anastasia* no existen las luchas de clases, comunistas, bolcheviques ni zares ajenos a lo que ocurre fuera del palacio. La revolución es consecuencia de una maldición provocada por tenebrosas fuerzas demoníacas que se corporizan en la figura de Rasputín, un muerto viviente que se desarticula con cada ataque de furia, es la sombra del pasado que regresa para que Anastasia no recupere su lugar perdido. Con sus hechizos y conjuros, permite que el relato se llene de magia. Mientras los cuentos de hadas se desarrollan en territorios apartados del mundo cotidiano, *Anastasia* y su leyenda permiten que los elementos mágicos de esos cuentos irrumpan en un contexto real. Tal vez por eso los toques hiperrealistas, como en la escena del tren o el puente al final, no resultan vacíos efectos digitales. Bluth y Goldman incorporan toques mágicos cada vez que la historia lo permite, como el impresionante regreso de Anastasia al palacio abandonado donde las figuras de los vitrales flotan en el gran salón como un eco del esplendor del pasado.
Anastasia no es la habitual heroína de los cuentos clásicos; es enojadiza, mal humorada y vence, sin la ayuda del héroe masculino, al villano de la historia. Su rostro y su andar son más naturales que sus recientes antecesoras de ojos agigantados.
Uno de los grandes méritos del guión de *Anastasia* es el protagonismo absoluto otorgado a los personajes principales, una verdadera novedad en las fórmulas del largometraje animado. Llena de matices y sutilezas, la relación entre Anya, insegura de su verdadero origen, y Dimitri, un simpático impostor que busca cobrar una recompensa, parece inspirada en el modelo de la comedia clásica de *Lo que sucedió aquella noche* o *La adorable revoltosa*. El personaje femenino es muy rico, un aire de familiaridad une a la pareja (aunque ellos no son conscientes de que ambos crecieron en el palacio) y juntos se embarcan en una aventura (el viaje de Rusia a París) que se inicia en disputas y malentendidos (Anya y Dimitri no hacen más que discutir y delimitar posiciones) y que culmina en el matrimonio, aunque en la película solo esté implícito. Por supuesto, los personajes se enamoran a lo largo de las incomodidades y desventuras del viaje como Gable y Colbert en la película de Capra y también el desenlace romántico, en el cual Anastasia reconoce su deseo y su autonomía respecto de su clase social para entregarse al amor verdadero.
Desde los tiempos de *Blancanieves*, pasando por *La Cenicienta* hasta *La bella y la bestia*, el cine de Disney parecía necesitar la constante presencia de personajes secundarios para crear contrapuntos cómicos o para narrar la historia a través de ellos. Anastasia es la primera princesa de cuentos de hadas que no los necesita. Por su parte Dimitri como héroe masculino rompe con la vieja tradición de príncipes insípidos y sin personalidad.
La película rehúye algunos de los peores vicios de las últimas entregas Disney, los anacronismos y las autorreferencias que revelaban una falta total de cariño y respeto por sus propias películas. Por suerte, tampoco aparece el ya habitual número musical que homenajea, de manera mecánica, a las coreografías caleidoscópicas Busby Berkeley.
Las canciones se integran en la trama a la manera del musical clásico. Están planificadas solo en función del relato y por eso muchas veces se entrelazan con las acciones y diálogos. Mientras que el modelo del musical se desviaba en las últimas animaciones hacia el estilo operístico del Broadway de moda, *Anastasia* recupera las coreografías y la frescura de las producciones de Hollywood.
Esta película encierra algunas paradojas dentro de la producción estándar del cine de animación: por un lado, la novedad de su propuesta frente a las últimas producciones del estudio del ratón Mickey consiste en haber recuperado el viejo estilo Disney que parecía perdido. Por el otro, esta recuperación con *Anastasia*, una producción de la Fox, se convierte en una amenaza para el imperio Disney, convencido de que el cine de animación les pertenece por derecho de nacimiento. Probablemente ellos, como el poderoso Rasputín, traten mediante conjuros y hechizos del marketing de que esta nueva princesa y sus creadores no hereden el trono vacío. ■

Mr. Bean

Gran Bretaña, 1997. Dirección: Mel Smith. **Producción:** Peter Bennet-Jones y Eric Fellner. **Guión:** Tim Bevan. **Fotografía:** Francia Kenny. **Música:** Howard Goodall. **Montaje:** Christopher Blunden. **Intérpretes:** Roman Atkinson, Peter Egan, John Mills, Peter Capaldi, June Brown, Peter James.

Mr. Bean es el cuidador de museo más inepto que haya existido jamás. Para deshacerse de él lo envían de Londres a Los Angeles diciéndoles a las autoridades del museo norteamericano que se trata del más grande erudito en arte. El motivo del viaje es el de presentar en su país de origen al cuadro más importante (y caro) que jamás se haya pintado en Estados Unidos. La historia del idiota que es tomado por inteligente es vieja, conocida y repetida infinidad de veces y no es aquí donde ese esquema está representado en su máximo esplendor.
Mr. Bean es un personaje desesperado que no puede realizar la actividad más pequeña sin que el mundo se vuelva en su contra. Es indudable que a quien más remite de todos los cómicos del cine es a Peter Sellers. Mr. Bean es una mezcla del protagonista de *La fiesta inolvidable*, el jardinero de *Desde el jardín* (al menos en el guión) y el inspector Clouseau de la serie de *La pantera rosa*. Como aquel, sufre por las calamidades que le ocurren y trata de disimularlas con desesperación. Quiere fingir control y salir airoso, por supuesto sin conseguirlo, de esas situaciones. Mr. Bean sufre y eso lo separa de los cómicos prepotentes como Jim Carrey; sus groserías no son intencionales, sus actitudes siempre son infantiles. Mr. Bean es un ser tierno y está terriblemente solo, desearía tener aunque sea una madre fea y amargada como la del cuadro que aparece en el film. Nadie lo quiere en Inglaterra y quienes lo aprecian en Estados Unidos no desean que regrese pronto. Patético como Peter Sellers, ni siquiera cuenta con la ayuda de los objetos más elementales como una canilla, un pañuelo de papel o una lapicera; todos ellos estarán en su contra.
Varias escenas, como la tan previsible y maravillosa destrucción del cuadro, son de una intensidad insoportable, llegando el sufrimiento del espectador y el del personaje a unirse por completo. La película alcanza sus picos en esos momentos terribles, donde una vez más asoma el sufrimiento de los personajes de Peter Sellers.
La ampliación de la serie televisiva al largo obliga a que Bean realice demasiadas proezas actorales, que no siempre tienen efectividad. Y el director Mel Smith (*Cuestión de tamaño*, *Asesinos en el aire*) no logra construir un film satisfactorio a pesar de tener oficio y un buen gusto que evita la grosería en situaciones donde otros hubieran hecho agua. El resultado final es desparejo y sin fuerza. Perdidos en el respeto por un personaje logrado, nunca llegan a armar una película. ■

Santiago García

¿Es o no es?

In & Out

EE.UU., 1997. Dirección: Frank Oz. **Producción:** Scott Rudin. **Guión:** Paul Rudnick. **Fotografía:** Rob Hahn. **Música:** Marc Shaiman. **Montaje:** Dan Hanley y John Jympson. **Diseño de producción:** Ken Adam. **Intérpretes:** Kevin Kline, Joan Cusack, Matt Dillon, Debbie Reynolds, Wilford Brimley, Tom Selleck, Bob Newhart.

La primera media hora es muy divertida, el medio es políticamente correcto y el resto (hasta el final) es francamente insoportable. *¿Es o no es?* tiene un comienzo bárbaro cuando un profesor de literatura, a punto de casarse y mirando por televisión la entrega del Oscar, se entera de que un ex alumno y actor le dedica el premio y revela —a todo el mundo— la condición gay del docente. Por supuesto que tal ironía remite a la dedicatoria de Tom Hanks cuando obtuvo el Oscar por *Filadelfia* y esa fue la excusa para que *¿Es o no es?* se transformara en una película. De ahí en más se acumulan las mejores situaciones del film: las referencias a la discografía y el fanatismo de los gays por Barbra Streisand, los problemas que aquejan a Kevin Kline para explicar lo que todo el mundo sospecha de él, la llegada de un periodista de televisión al pueblo donde transcurre la historia y las dudas de la ingenua novia que encarna la estupenda Joan Cusack.
Cuando Kline confiesa su homosexualidad en el transcurso de la boda, ya se está ante otro tipo de película donde la negrura del comienzo y los disparates iniciales cambian de rumbo para rescatar al personaje de un medio que lo obliga a casarse, tener hijos y ser feliz para toda la vida. Salvando las distancias, es lo mismo que ocurría con algunas comedias del viejo cine argentino en las que un personaje alterado y distinto al resto, que se oponía a las reglas establecidas por la sociedad patriarcal (y matriarcal), estaba obligado a casarse y ser feliz. Pero el resto de la película es aun peor, ya que Oz (sin ninguna magia) resuelve legalizar y popularizar al personaje central en la fiesta de graduación de la universidad donde todos (alumnos, padres, profesores, gente del pueblo) se colocan del lado de Kline autodenominándose gays.
La boda de mi mejor amigo, una comedia negra que trataba conflictos similares, se animaba a ir más lejos con un asunto parecido. Pero, claro, entre el sarcasmo del film de Hogan y el conservadurismo idealizado de Oz median grandes diferencias. El profesor Kline terminará bailando en otra fiesta el *Macho Men* de Village People, pero será otro personaje conformista, ya sin ningún trauma, de una película que idiotiza la homosexualidad, como suele hacer Hollywood en su vertiente más populista y aceptada. Premio a la escena más inesperada y desagradable del año: el beso en la boca de Tom Selleck a Kevin Kline y el rostro sorprendido de este, que llega a superar los límites de la ficción. ■

Gustavo J. Castagna

El abogado del diablo

Devil's Advocate

EE.UU., 1997. Dirección: Taylor Hackford. **Producción:** Arnold y Anne Kopelson. **Guión:** Jonathan Lemkin y Tony Gilroy sobre la novela de Andrew Neiderman. **Fotografía:** Andrzej Bartkowiak. **Intérpretes:** Keanu Reeves, Al Pacino, Charlize Theron, Jeffrey Jones, Judith Ivey, Connie Nielson.

El mito de Fausto da para todo. Marlowe (el inglés, no el norteamericano de impermeable) y Goethe lo sabían. Estanislao del Campo, vía pampeana, lo puso a andar a caballo entre la Opera y los gauchos. El cine también vendió su alma al Diablo, a veces magníficamente, por ejemplo con Emil Jannings vía Murnau, antes de que el actor alemán la vendiera en la realidad para abrazar a su Führer. De la demonología en el cine se podría escribir un tratado. De las sanateadas también. Taylor Hackford descubrió que el mundo de los abogados exitosos se nutre de no pocas maldades y arremetió contra todas ellas contando la historia de un joven abogado que negocia con el Señor de la Tinieblas. El resultado es un film de 140 minutos que en su primera mitad parece una versión de *Fachada,* solo que aquí, por suerte, no sacan fotocopias. A dicho folio, Hackford adjunta algunos elementos del *Corazón satánico* de Parker y de *El bebé de Rosemary*, convirtiendo a su film en un engendro del mal. Del mal cine, sobre todo. Pacino es el único que parece entenderlo y para no aburrirse se lanza gustosamente a sobreactuar, sin culpa alguna. Es, digamos, la mejor sobreactuación de su carrera. No le pasa lo mismo al pobre de Keanu, que todavía sigue añorando su tabla de surf. Cuando los bostezos y la ausencia de todo suspenso, inquietud, intriga, acción, romance, erotismo o lo que sea han invadido a la platea, ocurre un milagro: la película patea el tablero en los últimos minutos y se desquicia totalmente para el lado del delirio absoluto. Pacino canta con la voz de Sinatra, Keanu copula con una hermosísima hermana satánica, los diálogos de tan pretenciosos se vuelven desopilantes y montones de demonios se entregan en sana orgía. Hackford parece haber invocado en esa escena la comedia infernal y mueve alegremente la cola. Pero sus poderes son débiles; duran apenas unos minutos y se llama al orden en la sala otra vez mientras todo se desvanece como un sueño. En fin, dicen que la estrategia del diablo es hacernos creer que no existe. La de Hackford (y de tantos otros compatriotas contemporáneos suyos) es hacernos creer que el cine tampoco. ■

Alejandro Ricagno

Queréme así (piantao)

Argentina, 1997. Dirección: Eliseo Alvarez. **Producción:** Multimedios América. **Guión:** E. Alvarez. **Fotografía:** Daniel Sotelo. **Música:** Astor Piazzolla. **Montaje:** Guillermo Grillo Ciocchini. **Diseño artístico:** Marcelo De la Plaza. **Intérpretes:** Hugo Arana, José Luis Alfonso, Inda Ledesma, Angel Rico, Daniel Astor Piazzolla (h), Luis Ziembrosky.

Los creadores era un microprograma cultural que años atrás emitía ATC y que desde hace un tiempo exhibe el canal de documentales Infinito. En ese espacio se hacía referencia (de la forma más breve posible) a un representante importante de la cultura. *Queréme así (piantao)* hace algo parecido: toma la figura de Piazzolla, parcela de la forma más didáctica posible su importancia en la música, muestra algunos documentos sobre sus actuaciones y recurre a una voz en off televisiva que transmite datos conocidos. Eso sí, sin ninguna emoción ni un planteo interesante sobre Piazzolla como figura esencial de la música y, mucho menos, sobre su criticable pensamiento acerca de la política. Pero como se trata de una película elaborada por algunos de los responsables de *El día que Maradona conoció a Gardel*, este acercamiento vacío a Piazzolla también se vale de una serie de recreaciones sobre algunos momentos de la vida del músico, con Alfonso en la época adolescente y Arana más adelante.
Dados los precarios objetivos expresados desde el comienzo, *Queréme así (piantao)* no tenía necesidad de mostrar más de lo que ofrece: un seudodocumental turístico realizado a base de retazos, fragmentado y que no aporta nada nuevo con respecto a lo que figura en la más superficial biografía o nota periodística sobre el músico. Jamás se analiza la revolución musical que produjo Piazzolla allá por los 40 sino que se vuelve sobre la remanida pregunta acerca de si aquello que componía cincuenta años atrás era tango o no. Tampoco se plantea ningún interrogante sobre Piazzolla como comensal de Videla ni sobre su odio al peronismo y su rechazo a lo popular. *Queréme así (piantao)* elige una sola entrevista realizada al músico donde nuevamente se escucha la famosa frase: "ni peronista, ni comunista, yo soy bandoneonista".
Sin embargo, hay otro problema más grave que tiene relación con la falta de emoción que respira el documental: la ausencia de material de archivo que registre de manera completa alguna presentación de Piazzolla. Da la impresión de que el documental cuenta la vida de un músico sin necesidad de valerse de su indiscutible importancia en la música moderna. Por eso, resulta bastante contradictorio que en una película sobre Piazzolla los únicos momentos musicales que pueden disfrutarse sean aquellos donde Binelli, Federico, Garello, Marconi y Mederos tocan algunos temas del maestro. Instantes registrados en Roma, Río de Janeiro, París, Buenos Aires y Nueva York, filmados como una postal turística, que refuerzan el criterio audiovisual y for export de la cinta. ■

Gustavo J. Castagna

Hasta el límite

G.I. Jane

EE.UU., 1997. Dirección: Ridley Scott. **Producción:** R. Scott, Roger Birnbaum, Demi Moore y Suzanne Todd. **Guión:** David Twohy y Danielle Alexandra. **Fotografía:** Hugh Johnson. **Música:** Trevor Jones. **Montaje:** Pietro Scalia. **Diseño de producción:** Arthur Max. **Intérpretes:** Demi Moore, Viggo Mortensen, Anne Bancroft, Jason Beghe, Daniel von Bargen, John Michael Higgins.

Luego de ver una cantidad épica de películas de todo el mundo en el Festival de Mar del Plata, reencontrarme con un tanque mainstream fue una experiencia rara: me relajó mucho ver la pantalla ancha, la música fuerte y familiar, el montaje impecable, el sonido impactante, el exceso de producción, la narración tan eficaz como rutinaria... y así todo, hasta que recordé que venía a ver qué pasaba con Ridley Scott. Sí, eso, ¿qué pasa, Ridley, que no te pude encontrar? *Hasta el límite* es una película de Demi Moore. Todo está para que ahora ella juegue al escándalo de meterse entre los muchachos, raparse en cámara y mostrar su cuerpo con la iluminación perfecta que resalta todo ese trabajo de ingeniería en que se ha convertido la actriz.
Moore no es ni Geena Davis ni Susan Sarandon, que no solo son mejores actrices sino que además transmitían una humanidad en *Thelma y Louise* que Moore parece no creer necesaria para su papel. Al mismo tiempo el posible mensaje feminista de esta historia, sobre una militar que es elegida para el entrenamiento más duro del ejército y demuestra que las mujeres pueden enfrentar tareas que hasta este momento solo realizan los hombres, no solo se diluye sino que además la protagonista se queja de esa interpretación. *Thelma y Louise* puede no ser un modelo de feminismo, pero provocó en los espectadores un debate feminista como ninguna otra película de la década, aun cuando hubiera dentro de la industria otras mejores en ese sentido.
Aquí todo es el show de Demi demostrando que la mujer puede realizar las tareas más estúpidas, violentas e inhumanas tan bien o mejor que los hombres, vestida para el póster y no para una instrucción militar y alternando ropa de fajina con el último modelito de gimnasia femenina.
Aunque lo peor es el plagio generalizado del guión, que mezcla la idea de la chica emprendedora que se mete en un mundo de hombres de *El silencio de los inocentes* con la relación amor/odio entre instructor/instruido al estilo *Reto al destino* (incluyendo pelea a golpes), más una instrucción brutal con reminiscencias de *Nacido para matar*, para culminar en una incursión muy parecida a la de *El guerrero solitario* y filmar la escena de guerra final imitando mal a Oliver Stone en *Nacido el 4 de Julio* con una pizca de *Valor bajo fuego*. La frase clave de la película, que coincide con el triunfo de la protagonista, es el reclamo de la succión de sus genitales; no tengo que aclarar que hablo de genitales masculinos. Una feminista por ahí. ■

Santiago García

Jane Eyre

Francia-Italia-Gran Bretaña, 1995. Dirección: Franco Zeffirelli. **Producción:** Dyson Lovell. **Guión:** Hugh Whitemore sobre la novela de Charlotte Brontë. **Fotografía:** David Watkin. **Música:** Claudio Capponi y Alessio Vlad. **Montaje:** Richard Marden. **Diseño de producción:** Roger Hall. **Intérpretes:** William Hurt, Charlotte Gainsbourg, Joan Plowright, Anna Paquin, Billie Whitelaw, Elle MacPherson.

¿Puede un director arrancar el alma de una historia tan apasionada como la de Jane Eyre y dejar de ella solo su utilería? Franco Zeffirelli ha demostrado a lo largo de su "decorativa" pero no decorosa carrera una enorme capacidad para envejecer el material que tiene en sus manos y reducirlo a su tapicería. Zeffirelli consigue que un actor excepcional como William Hurt componga un personaje "en ausencia" tan descarnado y vacío como la visión del director. ¿Dónde están los ojos atormentados del temible Rochester? ¿Dónde están las lánguidas ráfagas de viento que rodean a Thornfield? ¿Dónde está el misterio que esconden las piedras de ese castillo fantasmal? Zeffirelli reproduce al pie de la letra las descripciones del libro de Brontë y gran parte de sus diálogos pero se olvida de que la historia de amor se construye desde la percepción íntima de Jane Eyre, llena de fantasías tanto luminosas como oscuras. Para Jane Eyre el castillo de Thornfield se transforma en un lugar distinto a partir de la llegada de su perturbador amo, para los ojos de Zeffirelli, en cambio, el castillo de piedra sigue siendo exactamente el mismo.
Con sus brumas, sus paisajes desolados y sobre todo con los inquietantes acordes de Bernard Herrmann, la versión de Stevenson con Orson Welles nos conducía a un territorio fantasmal donde la realidad se confundía con las visiones que proyectaba la mente convulsionada de Jane Eyre. Con sus viejos castillos filmados en locaciones reales, con su fiel adaptación y sobre todo con los torpes acordes de Claudio Capponi y Alessio Vlad, la versión de Franco Zeffirelli nos conduce al misterioso territorio del sopor donde la realidad se diluye simplemente porque nos hemos quedado dormidos. ■

Sergio Eisen

El chacal

The Jackal

EE.UU., 1997. Dirección: Michael Caton-Jones. **Producción:** James Jacks, Sean Daniel, Kevin Jarre y M. C. Jones. **Guión:** Chuck Pfarrer sobre la historia de Kenneth Ross. **Fotografía:** Karl Walter Lindenblaub. **Música:** Carter Burwell. **Montaje:** Jim Clark. **Diseño de producción:** Michael White. **Intérpretes:** Bruce Willis, Richard Gere, Sidney Poitier, Diane Venora, Mathilda May, J. K. Simmons, Richard Lineback.

Hay algunas cosas que todavía no logro entender del Hollywood más industrial de los últimos años. Por ejemplo, su incapacidad para diferenciarse temáticamente de producciones más berretas o de aquellos telefilms o películas realizadas para video. ¿Cuántas películas se hicieron con un argumento similar al de *El chacal*? Diferencias hay, porque el personaje de Gere era muy malo y ahora es bueno pero el de Willis también es malo y durante la película será malísimo. También está Sidney Poitier como agente del FBI para que Gere no se salga con la suya y una chica que también era muy mala (es decir, mataba gente) y ahora está casada y con hijos. El único personaje que se diferencia del resto es una oficial rusa, dura pero de buen corazón, que juega Diane Venora. El resto, lo que ya se sabe pero con un gran despliegue —típico de una superproducción— que distingue a *El chacal* de films más baratos con similares argumentos.
En los años 70 el impersonal Fred Zinnemann realizó *El día del chacal*, una de sus mejores películas, esquemática desde la concepción pero disfrutable por la seriedad con que trazaba las características del personaje de Edward Fox (cínico, frío, seductor y obsesivo), que tiene como objetivo asesinar a De Gaulle. *El chacal* toma el argumento del film de Zinnemann y —supuestamente— lo moderniza, agregándole personajes que caen en la caricatura más absurda. Además, nunca transmite ningún interés pese a los disfraces de Willis —en una de sus peores interpretaciones— y las explosiones, tiros y efectos especiales. Al final de la película (una larga escena muy bien filmada por cualquiera menos por Caton-Jones), *El chacal* llega a la categoría de inverosímil con la súbita aparición del personaje de Mathilda May. ¿Por qué aparece justo en ese momento? ¿Fue una idea del guionista? ¿O tendrá que ver con aquello que decía el cómico español Gila cuando hacía referencia a que se trataba de "una vieja que andaba por el pasillo y entró"? Con *El chacal* el cine norteamericano de acción y gran despliegue llega a su punto más bajo. Esta manera de hacer cine ya está muerta y su pereza narrativa y su vacía desproporción entre dinero despilfarrado e incapacidad para contar algo interesante no tienen ninguna importancia en la actualidad. Por algo John Woo, con elementos propios que se distinguen de la mayoría, valiéndose solamente de las propiedades del cine de acción y dándoles una mirada inconformista y personal, es un director diferente de muchos de sus millonarios colegas hollywoodenses. ■

Gustavo J. Castagna

Capitán Conan

Capitaine Conan

Francia, 1996. Dirección: Bertrand Tavernier. **Producción:** Alain Sarde y Frédéric Bourboulon. **Guión:** Jean Cosmos y Bertrand Tavernier, basado en la novela homónima de Roger Vercel. **Fotografía:** Alain Choquart. **Música:** Oswald D'Andrea. **Montaje:** Luce Grunenwaldt. **Vestuario:** Jacqueline Moreau. **Intérpretes:** Philippe Torreton, Samuel Le Bihan, Bernard Le Coq, Catherine Rich, François Berléand.

El tema de la desaparición de la figura del guerrero y el nacimiento de la del soldado (que pensadores, historiadores y literatos ubican unánimemente en la Primera Guerra Mundial) ha suscitado un tendal de obras escritas y audiovisuales de mayor o menor fortuna. Esta, la segunda de Tavernier (que forma parte de una trilogía inconclusa encabezada por *La vida y nada más*), es una de esas de menor fortuna.
Amén de su estreno comercial, la película ya había sido exhibida en el Festival de Mar del Plata de este año y con anterioridad en una retrospectiva del director francés, con motivo de su visita a la Argentina. En ninguno de los dos casos hubo una repercusión significativa. Por su parte, la crítica la aduló o la demolió, sin término medio. Y es que Tavernier ha demostrado ser tan ecléctico y equívoco como para permitir cualquier lectura: sus defensores y sus detractores usan los mismos adjetivos para calificarlo.
Se habló de acción y de ecos del western en las secuencias, pero las dos horas y pico de densa trama bloquean cualquier descarga de adrenalina. También de recuperación de hechos históricos olvidados, pero sin que quede demasiado claro por qué o para qué. Se retoma una novela biográfica que tuvo sus quince minutos hace más de sesenta años, y manoseada por un guión que necesitó decenas de borradores para obtener coherencia.
El resultado es un mazacote fílmico hecho con dinero, pulcritud y profesionalidad, pero que no lleva a ningún lado más que a las estanterías de las filmotecas o al engrosamiento de la trayectoria del director. *Capitán Conan* no es tanto el trabajo de un artista como el de un profesional. Y eso se condice punto a punto con los reclamos gremiales que realizó en gira con Costa Gavras cuando pasó por Buenos Aires.
La sequía cinematográfica que impera, y que este mes alcanzó niveles alarmantes, hace que este film quede bien rankeado a pesar de todo. Para los que no se conforman con lo menos peor, podemos recomendar el alquiler de la ópera prima de Ridley Scott, *Los duelistas*. O directamente la lectura de la novela que la inspira: *El duelo*, de Joseph Conrad. O algún ensayo de Ernst Jünger, como *Krieg und Krieger*. Y si tienen poco tiempo, incluso *El alma del guerrero*, cuento del mismo Conrad, que en las librerías de viejos de Corrientes se consigue por solo un peso. ■

Máximo Eseverri

Prisioneros del cielo

Heaven's Prisoners

EE.UU., 1996. Dirección: Phil Joanou. **Producción:** Albert S. Rudy y Leslie Grief. **Guión:** Harley Peyton y Scott Frank sobre el libro de James Lee Burke. **Fotografía:** Harris Savides. **Música:** George Fenton. **Montaje:** William Steinkamp. **Diseño de producción:** John Stoddart. **Intérpretes:** Alec Baldwin, Kelly Lynch, Mary Stuart Masterson, Eric Roberts, Teri Hatcher, Vondie Curtis Hall.

En el desolador panorama del cine norteamericano actual, aparece cada tanto un director con alguna película interesante que despierta expectativas sobre su obra futura. En el caso de Phil Joanou —un protegido de Spielberg según las malas lenguas— el estreno de *Estado de gracia*, una película que se ve con frecuencia en el cable, nos mostraba a un realizador que más allá de cierta tendencia al virtuosismo gratuito, narraba con fluidez y seguridad. Como no conozco su siguiente obra, *Deseo y decepción*, fui a ver esta película con una moderada expectativa que, debo decirlo, se vio prontamente disipada. Aquí el protagonista, un ex policía expulsado de la fuerza por su alcoholismo, presencia junto con su esposa la caída de una avioneta, de la cual logra rescatar a una niña centroamericana. Como pronto empieza a recibir amenazas, decide investigar por su cuenta las implicaciones del caso. El problema, como siempre, no pasa por la calidad de la historia (aquí el guión es definitivamente malo) sino por la virtud del director ante el material que tiene entre manos. Joanou decide seguir los caminos más convencionales y trillados del género, y nada de la capacidad narrativa expuesta en *Estado de gracia* se ve aquí. Por el contrario, el film carece de ritmo y es reiterativo, sus personajes son poco convincentes y falsos (en ese terreno el de Eric Roberts se lleva las palmas, aunque los femeninos son una especie de antología del lugar común: la esposa abnegada y fiel, la puta de buen corazón y la infaltable mujer fatal). Si a ello le agregamos un actor tan incompetente como Alec Baldwin en el papel principal y un tono pomposo y solemne que no se sabe muy bien a qué viene —la escena inicial de reminiscencias bergmanianas (!) en la que el protagonista se confiesa ante un sacerdote en medio de una iluminación de contrastados claroscuros es paradigmática— nos encontramos ante un film tan pretencioso como carente de interés. En algún lugar leí que esta era la primera de seis novelas de James Lee Burke que habían sido adquiridas para ser filmadas; esperemos que las siguientes tengan más suerte que esta. En cuanto a Phil Joanou, pasará a formar parte de la interminable lista de directores descartables del cine norteamericano actual. ■

Jorge García

Al filo del peligro

The Edge

EE.UU., 1997. Dirección: Lee Tamahori. **Producción:** Art Linson. **Guión:** David Mamet. **Fotografía:** Donald McAlpin. **Música:** Jerry Goldsmith. **Montaje:** Neil Travis. **Diseño de producción:** Wolf Kroeger. **Intérpretes:** Anthony Hopkins, Alec Baldwin, Elle Mcpherson, Harold Perrineau y L. Q. Jones.

Se podría hablar aquí de cómo con un director (Tamahori), dos actores (Hopkins y Baldwin) y un guionista (David Mamet) —todos los cuales han demostrado ya su capacidad— se construyó una producción fallida sobre una perversa aventura de compañeros que, abandonados en las montañas, luchan contra un oso asesino.
Tal fracaso no debe apartar la atención de la verdadera estrella del film: Bart el Oso. Dice textualmente el pressbook de la película: "Bart el Oso representa a la fuerza amenazante de la naturaleza que acecha sin piedad a Green y a Morris a través del salvaje bosque de Alaska. Entrenado por Doug y Linn Seus, entre los numerosos créditos de Bart se encuentran el éxito internacional *El oso*, la popular serie de televisión *Grizzly Adams* y el western épico (sic) *Leyendas de pasión*". Y más abajo: "Mientras ningún miembro del reparto tomó la presencia de Bart a la ligera, el oso claramente hizo una fuerte y positiva impresión. Tamahori llama a Bart 'el John Wayne de los osos', y Anthony Hopkins estaba encantado de ser reunido con su coprotagonista de *Leyendas de pasión*. 'Es una criatura increíble', dice Hopkins".
Tamahori, que viene de dirigir para Hollywood la película de gángsters *Mullhollands Falls* con Nick Nolte como protagonista, parecía iniciar una prometedora carrera con su ópera prima *Once Were Warriors* —que aquí se conoció como *El amor y la furia*—, en la que conseguía, por ejemplo, que un actor conocido como el *Steven Seagal oceánico* realizara un excepcional papel dramático. Su llegada a los grandes estudios, en cambio, no puede considerarse tan auguriosa como la de John Woo... aunque el honkonés necesitó tres películas para mostrar su mejor perfil. ¿Podrá demostrar este director que viene de la televisión su capacidad fílmica en las próximas películas? Está por verse todavía si *Once Were Warriors* fue la excepción o la regla de su cine. ■

Máximo Eseverri

Su majestad, la señora de Brown

Your Majesty, Mrs. Brown

Gran Bretaña, 1997. Dirección: John Madden. **Producción:** Sarah Curtis. **Guión:** Jeremy Brock. **Fotografía:** Richard Geatrex. **Música:** Stephen Warbeck. **Montaje:** Robin Sales. **Dirección artística:** Charlotte Watts. **Intérpretes:** Judi Dench, Billy Connolly, Geoffrey Palmer, Anthony Sher, Gerard Butler, Richard Pasco, David Westhead.

Su majestad, la señora de Brown es una película que se deja ver. Bueno, también se dejan ver los elefantes en el zoológico pero, cualquiera lo sabe, cuando viste uno, viste todos. En eso también se parecen a *Mrs. Brown*: cuando has visto una película inglesa de época, con los perfectos trajes y decorados, con los actores buscando el tono exacto y la música muy fina, las has visto todas. Hay una reina que se llama Victoria y es, obviamente, reina de Inglaterra. Desde que enviudó se ha retirado de la vida pública, cosa que en esa época, 1861, era mucho más problemático que ahora. Pero, claro, llega un sirviente escocés y las cosas cambian: la vitalidad y la prepotencia del simpático caballero del norte cambian el semblante de la reina, lo que genera suspicacias y rencores en muchos allegados a ambos.
Esta película es igual —sepan disculparme por esto— en historia e ideología a *El guardaespaldas y la primera dama*, espantoso film con Shirley MacLaine y Nicolas Cage. Ambas coinciden en reivindicar la función del guardaespaldas y en apoyar la idea de que solo un hombre más joven puede sacar del abandono a una mujer madura viuda de un mandatario. Y, sobre todo, ambas son películas inútiles. Admito que *Su majestad, la señora de Brown* está un poco mejor actuada y es más llevadera. Incluso sin ser una comedia tiene momentos de humor más logrados.
Pero si nos gusta comparar, quiero decir que me vino a la memoria, por asociación libre y no porque se parezcan, *Lo que queda del día*, del estéticamente desaparecido James Ivory. Allí había lo que muchos van a buscar en *Mrs. Brown* y no hallarán. La ironía, la sutileza (la real, no la que suelen inventar los críticos frente a cualquier película aburrida) de la relación entre dos personajes, cuyo nunca manifestado amor constituye el eje de la película. Alrededor de ellos se mostraba la situación política del país y las relaciones sociales de una gran casa. Aquí ocurre lo mismo, y viendo ambas películas se percibe la falta de talento cinematográfico del director John Madden y el talento (quizás hoy perdido) de James Ivory en la que sin duda es su mejor película. ■

Santiago García

Encuesta *El Amante* 97

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1997.

(desde el 25/12/96 hasta el 24/12/97)

Y la peor.

Nombre y apellido: .....

Edad: ..... Ocupación: ..... Tel.: .....

Dirección: ..... Localidad: .....

LISTADO COMPLETO HASTA EL 18/12/97

Adictos al amor (Griffin Dunne)
American Buffalo (Michael Corrente)
Anaconda (Luis Llosa)
Anastasia (Don Bluth y Gary Goldman)
Al filo del peligro (Lee Tamahori)
Aquel viejo sentimiento (Carl Reiner)
Asesinato en la Casa Blanca (Dwight Little)
Avión presidencial (Wolfgang Petersen)
Bailando sobre el mar (Martha Coolidge)
Bajo bandera (Juan José Jusid)
Batman y Robin (Joel Schumacher)
Brasco (Mike Newell)
Buenos Aires viceversa (Alejandro Agresti)
Caído del cielo (Penny Marshall)
Canción desesperada (Jorge Coscia)
Capitán Conan (Bertrand Tavernier)
Cenizas del paraíso (Marcelo Piñeyro)
Cigarros (Wayne Wang)
Claroscuro (Scott Hicks)
Comodines (Jorge Nisco)
Con Air, riesgo en el aire (Simon West)
Conspiración (George P. Cosmatos)
Contacto (Robert Zemeckis)
Contra viento y marea (Lars von Trier)
Contracara (John Woo)
Corazón de dragón (Rob Cohen)
Corazón de héroes (Ridley Scott)
Criaturas feroces (Robert Young y Fred Schepisi)
Dante's Peak (La furia de la montaña) (Roger Donaldson)
Daylight, infierno en el túnel (Rob Cohen)
Dibu, la película (Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel)
Dile a Laura que la quiero (José Miguel Juárez)
Duerme conmigo (Rory Kelly)
El callejón de los milagros (Jorge Fons)
El Che (Aníbal Di Salvo)
El complot (Richard Donner)
El espejo tiene dos caras (Barbra Streisand)
El fuego y la sombra (Agnieszka Holland)
El funeral (Abel Ferrara)
El hombre más deseado (Sonke Wortmann)
El ídolo (John Duigan)
El impostor (Alejandro Maci)
El lado oscuro de la justicia (Sidney Lumet)
El largo beso del adiós (Renny Harlin)
El mundo perdido: Jurassic Park (Steven Spielberg)
El negociador (Thomas Carter)
El paciente inglés (Anthony Minghella)
El pacificador (Mimi Leder)
El placer de estar contigo (Claude Sautet)
El precio de la libertad (Neil Jordan)
El quinto elemento (Luc Besson)
El rescate (Ron Howard)
El retrato perfecto (Glenn Gordon Caron)
El santo (Phillip Noyce)
El secreto (James Foley)
El secuestro (Eduardo Montes Bradley)
El silencio de Oliver (Angela Pope)
El sueño de los héroes (Sergio Renán)
Elisa (Jean Becker)
¡Ella es! (Edward Burns)
Emma (Douglas McGrath)
En busca de Ricardo III (Al Pacino)
Enemigo íntimo (Alan J. Pakula)
Entre dos fuegos (Walter Hill)
Escrito en el cuerpo (Peter Greenaway)
¡Eso que tú haces! (Tom Hanks)
Event Horizon, la nave de la muerte (Paul Anderson)
Evita (Alan Parker)
Fabricante de estrellas (Giuseppe Tornatore)
Fantasmas en la Patagonia (Claudio Remedi)
Fargo (Ethan Coen)
Fiesta (Pierre Boutron)
Flipper (Alan Shapiro)
Garras, donde comienza la leyenda (Stephen Hopkins)
Graciadió (Raúl Perrone)
Hamlet (Kenneth Branagh)
Hasta el límite (Ridley Scott)
Hasta la victoria, siempre (Juan Carlos Desanzo)
Hércules (Jon Musker y Ron Clements)
Historias breves II (varios)
Historias clandestinas en La Habana (Diego Musiak)
Hombres de negro (Barry Sonnenfeld)
Humos del vecino (Wayne Wang y Paul Auster)
Infierno bajo tierra (Félix Enríquez Alcalá)
Jane Eyre (Franco Zeffirelli)
Jerry Maguire, amor y desafío (Cameron Crowe)
Jerusalem (Bille August)
Jim y el durazno gigante (Henry Selick)
Kamasutra (Mira Nair)
Kolya (Jan Sverak)
Kull, el conquistador (John Nicolella)
La boda de mi mejor amigo (P. J. Hogan)
La canción de Carla (Kenneth Loach)
La colonia (Tsiao Hark)
La felicidad está cerca (Etienne Chatiliez)
La fuerza del cariño, la vida continúa (Robert Harling)
La furia (Juan Bautista Stagnaro)
La lección de tango (Sally Potter)
La otra América (Goran Paskaljevic)
La última cena (Stacy Title)
La última tregua (Francesco Rosi)
La vida según Muriel (Eduardo Milewicz)
La virginidad de Freud (Susanne Bier)
Larry Flynt, el nombre del escándalo (Milos Forman)
Las aventuras de Pinocho (Steve Barron)
Las brujas de Salem (Nicholas Hytner)
Las dos caras del dinero (Andrew Davis)
Las voces del silencio (Caroline Link)
Los Angeles al desnudo (Curtis Hanson)
Los hijos de la calle (Barry Levinson)
Los ladrones (André Téchiné)
¡Marcianos al ataque! (Tim Burton)
Martín (Hache) (Adolfo Aristarain)
Matilda (Danny De Vito)
Máxima velocidad 2 (Jan De Bont)
Medidas extremas (Michael Apted)
Mentiroso, mentiroso (Tom Shadyac)
Mi vida es mi vida (Todd Solondz)
Michael, tan solo un ángel (Nora Ephron)
Nada que perder (Steve Oedekerk)
Nadie vive demasiado (John Herzfeld)
Noche de reyes (Trevor Nunn)
Noche de ronda (Marcos Carnevale)
Pequeños milagros (Eliseo Subiela)
Poder absoluto (Clint Eastwood)
Prisioneros del cielo (Phil Joanou)
Profundo carmesí (Arturo Ripstein)
Prohibido (Andrés Di Tella)
¡Qué difícil es ser hijo! (Maurice Pialat)
Quereme así (Eliseo Alvarez)
Quiero decirte que te amo (Lawrence Kasdan)
Recuerdos mortales (John Dahl)
Reencuentro (Jerry Saks)
Resplandor en la noche (Billy Bob Thornton)
Retrato de una dama (Jane Campion)
Romeo y Julieta, de William Shakespeare (Baz Luhrmann)
Sapucay, mi pueblo (Fernando Siro)
Scream (Wes Craven)
Secretos y mentiras (Mike Leigh)
Showgirls (Paul Verhoeven)
Sin rastro (Jonathan Mostow)
Sobreviviendo a Picasso (James Ivory)
Sostiene Pereira (Roberto Faenza)
Su majestad, la señora de Brown (John Madden)
Space Jam (Joe Pytka)
Territorio comanche (Gerardo Herrero)
The Relic (Peter Hyams)
The Winner (El ganador) (Alex Cox)
Tiro al blanco (George Armitage)
Todos dicen te quiero (Woody Allen)
Luz de luna (David Anspaugh)
Todos los perros van al cielo 2 (Paul Sabella y Larry Laker)
Trainspotting, sin límites (Danny Boyle)
Turbulencia (Robert Butler)
Un ángel a quien amar (Michael Rymer)
Un asunto privado (Imanol Arias)
Un canto de esperanza (Bruce Beresford)
Un día muy especial (Michael Hoffman)
Un día para recordar (James Foley)
Un impulsivo y loco amor (Andy Tennant)
Un indio de París (Hervé Palud)
Un papá de sobra (Ivan Reitman)
24 horas (algo está por explotar) (Luis Barone)
Viaje a las estrellas: primer contacto (Jonathan Frakes)
Volando a casa (Carroll Ballard)
Volcano (Mick Jackson)

SU VOTO:

Las mejores

1) .....
2) .....
3) .....
4) .....
5) .....
6) .....
7) .....
8) .....
9) .....
10) .....

La peor

.....

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Buenos Aires o por fax al 322-7518. Recepción de cartas hasta el 10/1/98.

Reflexiones de un pésimo paranoico

por Gustavo Noriega

Uno de mis films favoritos es *Invasion of the Body Snatchers*, la película paranoica por excelencia. Dirigida por Don Siegel en 1956, cuenta la historia del Dr. Miles Bennell que al regresar a Santa Mira, su pueblo, luego de un congreso de medicina encuentra que la gran mayoría de sus coterráneos están apenas perceptiblemente cambiados. Sus vecinos, claro, ya no son sus vecinos sino extraterrestres que nacen de grandes vainas (los chauchones) y se apropian del cuerpo de los humanos. No hay mucha discusión en cuanto a la calidad de la película pero durante mucho tiempo se discutió su metáfora: ¿reflejaba *Invasion of the Body Snatchers* los temores xenófobos de la guerra fría o, por el contrario, la deshumanización y el conformismo social de la era del macartismo? Pocas veces una película dio pie a dos interpretaciones tan radicalmente contrapuestas. Podríamos decir que, según la lectura que se hacía de ella, *Invasion* era de izquierda o de derecha.
Durante mucho tiempo me resultó imposible tomar partido en la discusión hasta que leí un excelente artículo de Al La Valley: "Politics, Psychology, Sociology". Allí, La Valley argumentaba muy convincentemente que Siegel pintaba la anomia de los habitantes de Santa Mira como reflejo del conformismo social y la pérdida de la identidad que asomaban en los EE.UU. de la guerra fría, sin necesidad de hacer cómodas referencias a un enemigo exterior. Siegel le oponía a esa deshumanización su personaje favorito, el héroe clásico americano: individualista y anticonformista, el "último hombre justo". Taxativamente, La Valley afirma: "La ideología de *Invasion of the Body Snatchers* está a la izquierda del centro".

Ahora vienen mis problemas. El artículo me convencía plenamente pero cada vez que volvía a ver la película para comprobar la justeza de sus observaciones, me dejaba llevar por el relato de Siegel: absorto por el texto, me morfaba el subtexto. Al sucederse las repeticiones, la película se me iba grabando en la memoria y me resultaba muy fácil recordarla luego y adherir a aquella tesis pero en el momento de la visión toda sofisticación intelectual desfallecía ante el relato. En definitiva, que soy bueno para las líneas pero para las entrelíneas soy una marmota.
Esa característica para "leer" las películas (o por lo menos *Invasion of the Body Snatchers*) me convierte en la vida real, cuando no estoy viendo películas, en un pésimo paranoico. Tendiente por naturaleza a priorizar el grado cero del relato, las explicaciones conspirativas me dejan inconmovible. Una vez corrido el velo de la historia, descubro que acerté tantas veces como la pifié pero no puedo modificar mi conducta natural. La paranoia no era mi fuerte.

Hasta hace poco. La sensación de que los caminos se van cerrando, que hay cada vez menos opciones y que si miro hacia atrás tengo una jauría persiguiéndome comenzó con el levantamiento de uno de mis programas de televisión favoritos: *Fútbol prohibido*, no solo uno de los pocos programas deportivos no producidos por la gran corporación Torneos y Competencias sino el único crítico de la misma. El levantamiento se produjo evidentísimamente por presiones de TyC sobre Canal 9 (le envió una carta documento reclamando casi un millón de dólares por uso no autorizado de sus imágenes) que el canal no hizo el menor amago de resistir. Poco tiempo antes TyC había comprado otro programa deportivo menos caro a mis afectos, *Tribuna caliente*, en donde un periodista (Cherquis Bialo) se obstinaba en criticar a la empresa. El resultado de la compra fue la reconciliación de ese periodista con el presidente de la AFA, principal socia futbolística de TyC hasta el año 2014.

Al poco tiempo, la víctima fue una revista que nunca me gustó pero con la cual indudablemente compartíamos un espacio común: *La Maga*. El semanario cultural había pasado a manos de Daniel Lalín, un señor pelado, muy allegado a Racing, con mucho dinero y cuyas primeras medidas editoriales fueron publicar un extenso reportaje a Eduardo Duhalde y dedicarse a escribir artículos pronosticando la caída de Fernández Meijide (llamándola despectivamente "Nenuca") en manos de Chiche Duhalde. Luego de semejante pifie, Lalín pasó a medidas más activas. En el número de la semana del 10 de diciembre, cuando arreciaban los rumores de que *La Maga* había sido comprada no por Lalín en realidad sino por el director de *Ambito Financiero*, Julio Ramos, el semanario publicó una entrevista a este empresario de seis páginas, con su foto en la tapa. Desde ya que *La Maga* está en su derecho de entrevistar a quien le parezca importante, con o sin Lalín, pero aquí hay que señalar varias cosas. 1) El tono del entrevistador es inconcebiblemente servil y el contenido de la entrevista consiste pura y exclusivamente en desmentir el libro de Luis Majul, *Los nuevos ricos*, que dedica uno de sus cuatro capítulos a Ramos. 2) La entrevista, según versiones difundidas en Radio del Plata, no fue realizada en *La Maga* sino que vino hecha de *Ambito Financiero*. Es probable, según la misma fuente, que haya sido el mismo Ramos el que la realizó (un autorreportaje). 3) La entrevista reemplazó una realizada y lista para publicar a la diputada radical Elisa Carrió. La entrevista a Carrió estaba programada para salir en la tapa. Apareció la semana posterior, con el mismo título que había sido adelantado por la radio.
El cambio de *La Maga* —de ser una revista de claro corte "progre", embelesada con Benedetti, Fito Páez y Serrat, pasó a ser portavoz de Duhalde y Julio Ramos— es uno de los vuelcos ideológicos más impresionantes del periodismo argentino en los últimos tiempos y quizá no ha recibido la atención que merece.

Así, sucesivamente, los malditos invasores fueron copando espacio tras espacio, desde aquellos que más me interesaban hasta medios más y más alejados de mi gusto pero no dependientes de una gran corporación, como para demostrar que la invasión era en serio y no simplemente una moda que iba a afectar solo mis intereses particulares. Cayó luego Lanata, un periodista que detesto y que ejerce el tipo de periodismo que menos me interesa. Lanata ha hecho un arte de la complicidad espuria y logró hacer pasar por progresista esa idea del populismo de derecha que sugiere que "todos los políticos son chorros" y que reemplaza el debate de ideas con la chicana y el guiño. Pero finalmente Lanata era un empresario autoabastecido, que conseguía sus propios anunciantes, generando negocios buenos para el canal y para sí mismo. Detrás de él no parece haber nadie más que su propia astucia: ningún multimedio, ningún conglomerado de firmas. Esa independencia fue su condena. Víctima de la misma oleada que levantó *Fútbol prohibido* y que cambió de un saque la esencia de *La Maga*, Lanata se ha quedado sin pantalla y, dado el panorama, no queda claro cuál va a ser el canal que, al menos en estos dos años de agonía menemista, se atreva a hacer buenos negocios con su programa.

Alejándose definitivamente de mi escala de valores, la última baja del campo independiente es la que se concretó por la venta de Canal 9 aparentemente a un grupo empresarial australiano. El exilio de Romay parece ilustrar el cambio radical de la Argentina de los últimos años. El Canal 9, con sus decorados únicos que pasaban de teleteatro en teleteatro, con la palomita y la intromisión permanente de su jefe máximo opinando de cualquier cosa, era parte de nuestras vidas. Romay era un empresario exitoso pero a una escala humana: sus negocios paralelos más conocidos eran la Guía de la Industria y una Radio Argentina que nadie escuchaba. Fue como un tío grasa y cargoso pero querible a quien ya empezamos a extrañar; un tío al fin, alguien de nuestra familia y no proveniente del espacio exterior con un poderío inimaginable. "Sé que le vendí el canal a la competencia. Sé que le vendí Canal 9 al CEI. El sábado último se reunieron en Miami Gustavo Yankelevich, Carlos Avila (uno de los dueños de Torneos y Competencias) y Paul Ramsay para unir los conceptos de programación de Telefé y Canal 9. A mí no me engañan, yo sé adónde van", declaró Romay a la revista *Caras*, haciendo confluir los nombres propios de mi paranoia: vuelve asomar el de TyC, esta vez asociado al CEI, el conglomerado que se puso como objetivo desplazar al Grupo Clarín en la constitución de nuestras pesadillas cotidianas.

Durante muchos años pensamos que era más o menos sencillo manejarnos con el espejismo de la objetividad de los medios periodísticos. Sabíamos que cualquier recorte de la realidad estaba teñido por la mirada del observador y que en el caso de la prensa el peso ideológico en esa mirada era lo preponderante. Pero cada uno se había construido un algoritmo propio y sabía "leer" las lecturas del diario: la verdad estaría unos pasos a la izquierda o a la derecha de *La Nación*, *Página 12* o *Clarín* de la misma manera en que se sabía que las cuchilladas asestadas en el último crimen eran una fracción de las que aparecían en la tapa de *Crónica*. Hoy la situación es más compleja: no solo hay que seguir aplicando el mismo algoritmo sino que hay que sumarle el conocimiento de los infinitos negocios en que participa el conglomerado de empresas al que pertenece el medio periodístico. Y esto no solo se aplica al ejemplo obvio del Grupo Clarín, de cuya cobertura sesgada del Festival de Mar del Plata dimos cuenta en el número anterior. Medios mucho más pequeños como *Página 12* se las ven en figurillas cuando se trata de criticar películas producidas por su dueño, Fernando Sokolowicz (hasta llegar al recurso de utilizar críticos fantasmas). Hay una ley muy sabia en cierto país que indica que un diario no puede ser dueño de un canal de televisión ubicado a menos de 400 km. Es impensable que los legisladores de la Alianza (o la Alianza misma en caso de llegar al gobierno) puedan abogar por ponerla en práctica: todo tiene el aspecto de un hecho consumado. El país con esa legislación antimonopólica de avanzada es Estados Unidos.

Mirando el final de *Fútbol prohibido*, el viraje de *La Maga*, la increíble (aunque, conociéndolo, no tanto) transformación del periodista Ernesto Cherquis Bialo, el levantamiento de *Día D* y la desaparición de Romay de la televisión argentina, uno puede sentirse como el Dr. Bennell al llegar a Santa Mira: todo parece igual pero no está igual. Lo peor que nos puede pasar es, como en *Invasion of the Body Snatchers*, que nos quedemos dormidos porque al despertar puede que nuestro cuerpo ya no nos pertenezca. *El Amante* cumple en este número seis años de aparición continua. No parece que corramos ningún tipo de peligro: el negocio del cine pasa por un lado y nosotros vamos por otro carril. Pero no es bueno para una revista cultural independiente que el panorama de su país se achate de esa manera. Todo va en dirección de hacerse más uniforme y sin medios independientes es imposible darse cuenta de que los extraterrestres están tomando Santa Mira. ■

Notas dispersas sobre Chris Marker

Corresponsal extranjero

La reciente exhibición televisiva de Sans Soleil, *de Chris Marker, fue en nuestro medio todo un acontecimiento. Junto a la edición en video de* La jetée *durante el año pasado y la reiterada transmisión en TV por cable de su documental* AK *(un retrato de Kurosawa durante el rodaje de* Ran*) crea la oportunidad de trazar algunas conjeturas sobre una obra que, de modo consecuente y solitario, ha construido un lugar tan secreto como fundamental en el cine contemporáneo.*

por Eduardo A. Russo

El misterio Marker. Acceder a la información básica sobre Chris Marker ya convoca al asombro y la sospecha. Al parecer (según la mayoría de las fuentes) nació francés un 29 de julio de 1921 en Neuilly sur Seine, bajo el nombre de Christian François Bouche-Villeneuve. Hay, sin embargo, quien lo registra como nacido en Ulan Bator, Mongolia. De su vida temprana no hay mayor información, aunque se conviene en consignarlo como combatiente de la Resistencia en la Segunda Guerra Mundial, previamente a su breve incorporación al ejército americano como paracaidista durante los últimos tramos del conflicto. Su carrera desde la posguerra incluye trabajos como poeta, dramaturgo, novelista y periodista, además de los de cineasta y realizador de video. En sus films, estas dimensiones —lejos de entrar en conflicto— parecen contaminarse mutuamente, dando un carácter inmediatamente reconocible a lo visto y oído: existe claramente para su espectador o lector una *zona markeriana*, a medio camino entre la ficción y el documental, entre la narración y el comentario, entre la imagen fija y la cinematográfica o entre esta, la electrónica y la digital en las últimas dos décadas. Si por comodidad se lo tiende a clasificar como documentalista, la tranquilidad de la taxonomía se diluye cuando en sus trabajos la ficción o la poesía interrumpen el reclamo de la realidad propio de todo documento para ahondar en las formas posibles de un misterio. Entre ellas no es el menor aquel que se esconde tras la pregunta: ¿quién es Chris Marker?
En un juego de escondidas tan amable como obstinado, Marker viene escamoteándose desde hace medio siglo. Si es cierto que nació en un suburbio parisino, ha dejado —a fuerza de omisiones, desplazamientos y cabos sueltos— tejer toda una leyenda sobre sus primeros años en un país lejano. Dejó entrever imágenes de un niño en Ulan Bator, crecido entre jinetes mongoles antes de convertirse en joven *maquí* de la Resistencia. Por otra parte, el de Chris Marker no es más que un alias entre la media docena que utilizó desde sus orígenes como periodista itinerante. Agrega la leyenda que —como lo requerido era simplemente una firma, un trazo reconocible— el apellido elegido deriva en forma directa de los famosos e indelebles *Magic Markers*. Un *marcador* que toma notas en una libreta de apuntes; para una crónica, un diario personal, una poesía o una reflexión filosófica. Sin rostro, pero inevitablemente presente en la individualidad del trazo: lo que asoma en los trabajos de Marker no es otra cosa que el *estilo* con que alguien ha decidido encarar al mundo, y muy en especial, un modo de ver al otro en su extrañeza esencial para reconocerse a sí mismo como extraño.

Soledades. Chris Marker ama los búhos y los gatos, su condición nocturna y solitaria, su independencia y esa disposición entre ajena y atenta que suelen conferir a lo que los rodea: como asistiendo desde otra parte, sin ánimo alguno de resignar esa separación. En la meditativa *Tokio Ga* (1984) de Wim Wenders, Marker es sorprendido en un café de Tokio por el alemán empeñado en la pasión inútil de reencontrar en el Japón de los 80 aquel que fuera el de Yasujiro Ozu. Como su amigo Henri Michaux, Chris Marker rehúsa su imagen, no quiere fotos, ni salir en pantalla. Se tapa detrás del dibujo de un gato; lo que vemos de él es la mano levantando el papel salvador (con el gato apenas perceptible) y en todo caso una fracción de oreja, un mechón de pelo. Marker no posee el menor interés de ser un personaje mediático. Y sus producciones apenas ingresan a los circuitos comerciales. Desde incluso antes de los tiempos de la SLON (*Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles*) —la cooperativa revolucionaria que fundó en 1967— su orientación se dirigió al campo que con un término riesgosamente de moda hoy se suele denominar como "alternativo". En los mismos años en que se lo ligaba al ala izquierda del nuevo

cine francés —junto a Agnès Varda o Alain Resnais o Jacques Demy— en época del surgimiento de la Nouvelle Vague, ya cultivaba la persistente vocación individual que le permitió una libertad solitaria, de francotirador, que no obstante le ha permitido más adelante la concreción de numerosos y atípicos proyectos, incluso para la televisión. La dificultad, en muchas de esas realizaciones, ha radicado en la etapa de difusión, en el contacto masivo de la obra con sus espectadores. Pero lanzando constantemente sus botellas al mar desde un lugar distante —como en la celebrada desarticulación del documental que supo llevar a cabo en *Carta de Siberia* (1958)— Marker no parece preocuparse demasiado por esta circulación errática; su empeño se concentra en la escritura de los textos leídos en sus films, en el manejo de la cámara (cuando no hace uso de imágenes prestadas por sus amigos) y en el montaje. Eso le permite en *AK* (1985) incorporarse al rodaje de *Ran* como un etnólogo silencioso y discreto, asistiendo a la extrañeza de la creación de un film con comentarios tan reveladores como las imágenes que vacilan entre el documento y la belleza, o entre la realidad y la verdad.

Las zonas de sombra en la memoria. Como apuntó de modo esclarecedor Jonathan Rosenbaum en momentos de la difusión de *Le tombeau d'Alexandre / The Last Bolshevik* (1993) —el trabajo que Marker dedicó al transcurso y ocaso de la revolución soviética a partir de la figura del cineasta Alexander Medvedkin (cabe recordar que la SLON, post mayo del 68, se denominó a tono con los emblemas de entonces como *Groupe Medvedkin*)—, el método del realizador parece una muestra suprema de lo que los franceses denominan con la expresión intraducible de *esprit de l'escalier*. Alguien incurre en esa disposición cuando tiene la sensación de haber hallado algo perfecto para decir precisamente en el instante en que ya es tarde para expresarlo, cuando ha pasado el momento adecuado para formularlo. Una respuesta con retardo, un fuera de fase entre el acontecimiento y el verbo hace que el comentario oportuno nunca pueda dejar de ser indefectiblemente anacrónico. Una brecha de tiempo provoca que lo justo sea enunciado solo en una dimensión *a posteriori*. Así funciona la palabra respecto de la imagen en sus obras: el apunte visual de Marker es previo al comentario que lo sella, o que lo abre a un nuevo sentido, siempre desplazado. Y esto no vale solo para los ensayos: la estrategia decisiva de ese milagro cinematográfico que es *La jetée* (1962) —único trabajo deliberadamente ficcional del autor— se funda en ese territorio donde la memoria basa su eficacia. Nombrar lo visto cuando ya ha comenzado a ser recuerdo. Con fotos fijas y en menos de media hora, Marker supo armar una intriga de ciencia ficción y suspenso que es también una historia de amor, y a la vez uno de los más bellos relatos sobre el tiempo, el recuerdo y la vida en fuga que ha dado el cine. Y es con *La jetée*, junto a *Vértigo* y a *La zona* de Tarkovski, que se forma el trípode de obras maestras en que se apoya la que algunos consideran —y no sin competencia— la mayor realización de Marker, *Sans Soleil* (1982).

Sin Sol. *Sans Soleil*, como Chris Marker, tiene varios nombres: el suyo se enuncia en francés, en inglés y en ruso, como homenaje a su fuente musical, ya que es también el título de un melancólico tema de Mussorgsky. Sería engañoso resumirla como un documental sobre las experiencias de Marker en Japón y en el Africa negra (Guinea-Bissau), dado que también tiene imágenes de San Francisco, Islandia, Irlanda y otros lugares distantes, sino porque también escapa al sentido y construcción propios del género. En un notable trabajo sobre el documental recientemente editado en castellano (*La representación de la realidad*), Bill Nichols se limita a considerarlo como "texto problemático" y remite a lo que otro teórico (Peter Wollen) ha denominado como *intransitividad narrativa* para referir su funcionamiento. *Sans Soleil* se narra a sí misma, se construye en la digresión, en la dispersión de sus acontecimientos y personajes. Es el relato de su relato. A lo largo de su transcurso, una voz de mujer lee las cartas que un viajero no nombrado le envía desde lugares distantes: Tokio, Okinawa, Bijago, Ile de France, San Francisco. Como se expone en el exordio de la obra, tomado de Racine: "El alejamiento del país repara, de algún modo, la enorme proximidad del tiempo". *Sans Soleil*, aunque transcurra en su mayor parte en un Japón a media distancia entre la fascinación, la intimidad y el extrañamiento absoluto, es un film sobre el tiempo y el espacio, sus coordenadas móviles y cambiantes de acuerdo a la percepción y al recuerdo. Como ocurre desde los mismos años 60, su autor suele tomar imágenes de imágenes, y los carteles, fotografías, dibujos, afiches y pantallas televisivas son parte fundamental de lo visto en sus 110 minutos. No solo eso: Marker mira, y descubre que es mirado por las imágenes omnipresentes, inseparables de la presencia de la técnica que las hace cada vez más disponibles. Tokio es un comic, asevera, y se hace más explícito: es el planeta Mongo de Flash Gordon. La tensión civilizada y asfixiante del Extremo Oriente contrasta con el mundo tribal casi indisimulado de Guinea-Bissau, con su vitalidad y su violencia física apenas encubierta. Lo que le interesa al narrador, en estas antípodas culturales, no es otra cosa que las formas opuestas de la supervivencia.
El Chris Marker de *Sans Soleil* ya está distante del realizador marxista que supo ser en los 60. La urgencia por la crítica social o la intervención política —como en el caso de Jean-Luc Godard— ha dado paso a un cierto tipo de desencanto existencial que siendo llamativamente difundido a escala universal muchas lenguas nombran con un término que creen intraducible y que expresa una emoción *local*: la *saudade* de los brasileños; la *Sehnsucht* alemana o la *Nashtalghia* rusa. Marker elige denominarla con esos términos ajenos a su lengua natal, en forma plural, a lo largo de sus últimos escritos, pero ya asomaba sin denominación precisa en los tramos más sombríos de *Sin Sol*. Y entre los recuerdos, resaltan aquellos del cine: el tramo más insólito del film se desarrolla en San Francisco, donde el narrador invisible e inaudible (sus cartas, recordemos, son leídas por una corresponsal femenina) se dedica a restituir en su memoria, a partir de la ciudad presente, las imágenes de *Vértigo* que son también las de *La jetée*. Proust, Barthes, Hitchcock, Marker, son lanzados en esos pasajes como aquel Scottie tras un fantasma, en busca del objeto inasible de un amor oscuro, en torno al cual gira toda una vida y el universo, en una espiral como la de la apertura de *Vértigo*. Figura que también supo ser explícita en Marker llegando al mismo título de una de sus realizaciones más celebradas: *La spirale* (1975).
Pero más allá de la inmersión en los abismos del tiempo individual está la historia colectiva. Y el marxista que aún late en Marker, atento según sus propios términos a "la vida en el proceso de transformarse en historia", asiste a Japón como un explorador de un planeta distante, o como analista de un tubo de ensayo de la vida social del siglo XXI. Desfilan así las protestas y rituales juveniles, la mística del sexo y la fertilidad, los videojuegos, las ceremonias ancestrales entremezcladas con nuevos cultos

urbanos, el procesamiento de la historia reciente, la incursión en nuevos modos de la imagen electrónica a la par del testimonio fílmico. Hombres y animales (búhos y gatos, pero también perros y monos, hasta una jirafa en agonía), japoneses y africanos, y sobre todo las mujeres: ese otro mundo que vive al lado del narrador y ante el cual no cesa de inclinarse. La lectora de cartas de *Sans Soleil* formula las últimas líneas del film, acompañadas de la enigmática mirada a cámara de una africana que interpela al realizador y al espectador:
"La cara de la mujer en Praia, que duró solo un segundo. ¿Habrá algún día una última carta?"
En la todavía invisible entre nosotros *Le tombeau d'Alexandre / The Last Bolshevik*, una frase de George Steiner abre el video que evalúa el tránsito de este siglo: "No es literalmente el pasado lo que nos gobierna, sino las imágenes del pasado". Es en el encantamiento de estas imágenes que nos determinan donde Marker busca la materia prima para sus cartas audiovisuales. Las halla en los lugares más insospechados y con ellas teje sus mensajes cifrados en lenguaje poético.

"Imágenes cubiertas por el moho del tiempo pero libres de la mentira." Así define en *Sans Soleil* Chris Marker a las imágenes sintetizadas que su amigo Hayao Yamaneko elabora en su máquina, bautizada "La Zona" en homenaje a Tarkovski. En esa búsqueda de la imagen que accede a la ficción en busca de una verdad oculta —como la felicidad de viejas tomas de niños en Islandia o un rostro de mujer para el anónimo protagonista de *La jetée*—, Marker y el espectador sostienen el transcurso de sus obras, más allá de los géneros y hasta de los soportes (el autor no participa del fetichismo de la imagen fílmica, y cuesta encontrar paralelos en su constante exploración de las nuevas tecnologías de la imagen). Y en ese estado se prolonga en el público de estas latitudes la espera incierta de la mayor parte de su producción, que abarca hasta hoy más de 20 "textos audiovisuales", entre films, videos, programas televisivos, instalaciones y lo que a falta de mejor denominación denomina foto-novelas, como la citada *La jetée* o el recóndito *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), compuesto íntegramente por fotos tomadas durante diez años en 26 países. Los azares de la difusión hacen depender al encuentro con la obra de Marker de todo tipo de imponderables.
Viendo y reviendo *Sans Soleil*, uno queda a la espera encontrarse pronto al menos con esa otra producción reciente saludada como obra maestra, la citada *Le tombeau d'Alexandre*, videoensayo sobre su amigo y mentor Medvedkin (1900-1989) donde rescata del olvido al viejo cineasta, reflexionando de paso sobre el hecho de habitar este planeta en el siglo veinte atravesando de punta a punta el experimento soviético, o la aun más reciente *Level 5* (1996), donde los recuerdos personales y los traumas colectivos se entremezclan en un Japón de fin de siglo tan intenso en lo sensorial hasta la alucinación, como tensionado por una realidad descompuesta en infinitos fragmentos. La imagen digital, el hipertexto y el ciberespacio han desembarcado en los últimos ensayos de Marker —nos informan las reseñas— de un modo tal que lo convierten en uno de los realizadores más atentos a las transformaciones actuales en las experiencias de lo imaginario, la realidad y lo intersubjetivo. Desde una galaxia propia, instalado en una nostalgia que escapa de ser mortífera a fuerza de pura poesía e inteligencia, este filósofo de la imagen contempla el mundo para trazar lentamente su propio retrato y para descubrir —como Serge Daney quería con su crítica— a qué distancia de él comienza el otro. ■

...**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

No había tulipanes

Como para despuntar el vicio de los viajes, Flavia y Quintín hicieron una breve visita al IDFA, el festival de documentales de Amsterdam. Allí vieron películas, saludaron amigos, disfrutaron de la ciudad y conocieron a los legendarios Pennebaker. La longitud de lo que escribieron en relación con el tiempo de la estadía hace pensar que inventaron la mayor parte. Con esa advertencia, el lector está invitado a recorrer esta crónica de tono amable pero no exenta de críticas. Encima son desagradecidos.

Artistas y burócratas

por Quintín

Parejas abrazadas en el pasto, tatuajes, adolescentes que miran ingenuos, cansados, felices tal vez. La cámara muestra los cuerpos de la primavera de las flores. Luego, comienza a pasearse lentamente por los pasillos del estadio. Los extraños sonidos de la cítara invaden el aire y comienza un desfile de caras. La última no es distinta de las anteriores, aunque su propietario parece algo mayor que la edad promedio. Es Ravi Shankar, el músico de la India que hipnotiza a la concurrencia en el Festival de Monterey de 1967. El responsable de esta secuencia magistral, viva, inquisitiva, tan alejada de la publicidad complaciente como de la indiferente ceguera del noticiero —que es como el rock and roll nos suele llegar— se llama Donn Alan Pennebaker y ocupa los últimos minutos de *Monterey Pop*. Fueron esos minutos los que alcanzamos a ver con Flavia, colándonos en una de las salas más pequeñas de la muestra el día en que terminaba el festival de documentales de Amsterdam.

A la mañana habíamos entrevistado a Pennebaker y a su mujer Chris Hegedus —con la que comparte ahora la dirección de sus películas—, a partir de la certeza de que este señor de 72 años hacía las películas más jóvenes del festival. Poco después de la entrevista vemos *Anthem, an American Road Story*, un film realizado por dos veinteañeras norteamericanas, Shainee Gabel y Kristin Hahn, que ganó el premio de la FIPRESCI en la sección "Primeras apariciones". Gabel y Hahn deciden hacer un viaje por el país en busca de la versión actual del sueño americano. Al principio, la cosa tiene cierta frescura porque no saben muy bien lo que están haciendo y en las imágenes queda algún registro de su desconcierto. Pero poco a poco, la película se va poniendo solemne y pretenciosa, y las chicas se dedican a filmar discursos políticamente correctos que, a su vez, refuerzan su propia autoindulgencia. Pero la cosa se pone muy, pero muy mala cuando llegan a Sundance, donde el patrón Robert Redford le dice a la cámara (sin ponerse colorado): "Los Estados Unidos son el mejor país del mundo y por eso vivo en él". La película se dedica a suscribir acríticamente este discurso reaccionario que se ignora como tal y se transforma en un instrumento patriótico, acartonado y agresivo. El peor costado de los liberales americanos se pone de manifiesto frente a las cámaras que, manejadas como lo hace la televisión, no logran extraer un átomo de verdad del mundo circundante.

A la salida del cine volvemos a encontrar a los Pennebaker. Chris Hegedus dice: "Acá no hay nada de cine. Y lo peor es que estas son las películas que consiguen un distribuidor". Es así: es el mundo del falso "cine joven" del que Sundance y Redford son un símbolo. El cine en el que la falta de cultura y de rigor pasan por novedades. En una cena previa, el veterano crítico polaco que presidía el jurado de la FIPRESCI me decía que él no se equivocaba porque seguía el gusto de los jóvenes, lo que tal vez explique un poco el premio inexplicable para *Anthem*.

De todos modos, la película tiene una escena decente. Al principio, las realizadoras consiguen una entrevista con un asesor de Clinton. Muestran cómo entran en la Casa Blanca atravesando rejas y controles. Una vez llegadas a la oficina del funcionario, este la da por terminada rápidamente, porque escucha la voz del presidente que lo llama. A través de una puerta entreabierta se escucha una voz y se ve un dedo. Una de las chicas dice: "Señores, el presidente Clinton".

El asesor en cuestión se llama George Stephanopoulos y es, curiosamente, uno de los protagonistas de una de las películas más exitosas de los Pennebaker, *The War Room*, que relata la

campaña presidencial de Clinton vista desde su central estratégica y conducida por Stephanopoulos y James Carville. La película tiene la tensión con la que los films de ficción describen ese tipo de eventos y coloca al espectador en una posición privilegiada para espiar cómo se hace un presidente. Está hecha con la misma filosa curiosidad con la que Pennebaker relatara la gira de Bob Dylan por Inglaterra en 1965 en el clásico *Don't Look Back* sobre el que hablamos admirados en el número 32 de *El Amante*.

La teoría de Pennebaker sobre el documental (el "cine directo") no es muy difícil de formular (básicamente, consiste en tener confianza en que la cámara registra mucho más de lo que el realizador se da cuenta, siempre que se la maneje atentamente y sin preconceptos), pero requiere de un talento y una precisión máximas. El penúltimo film de los Pennebaker, *Moon over Broadway*, presentado en la competencia oficial en Amsterdam, trata sobre una obra de teatro de vodevil protagonizada por Carol Burnett, celebridad de la televisión americana. La película arranca con los ensayos y sigue a la compañía por las ciudades de provincia hasta el estreno en Nueva York. Es casi una crónica de guerra, en la que la actriz (inteligente, simpática, enferma de histrionismo) combate con el autor y el director (dos tontos engreídos) por cada línea de diálogo. Uno se pregunta cómo esa cosa llega finalmente a estrenarse sin que el público queme el teatro. Es la versión documental de *Silencio, se enreda*, el film de Peter Bogdanovich cuya edición en video nos mató de risa hace un par de años.

Como llegamos para los últimos tres días del festival, no pudimos ver más películas de la retrospectiva de los Pennebaker, pero asistimos a una conferencia que parecía apuntar una vez más cómo estos presuntos dinosaurios están adelantados respecto de sus colegas más jóvenes y cómo el cine documental se interna cada vez más en caminos estériles y adocenados. La conclusión que uno podía sacar de la conferencia era que si los Pennebaker no tuvieran un nombre, les resultaría imposible conseguir la más mínima financiación para seguir trabajando. Su sistema cinematográfico, cuyo interés y fecundidad se probó en más de cien películas, no pasaría los filtros que hoy se les imponen a los realizadores. Por ejemplo, la necesidad de presentar un guión para conseguir dinero, una idea incompatible con el cine directo, que investiga con la cámara. Preguntado por ese asunto de la investigación previa, Pennebaker contó que cuando le encargaron un film sobre el grupo de rock Depeche Mode, no podía distinguir a los integrantes y el día anterior a la filmación sus hijos se burlaban de él porque no sabía quiénes eran. Y remató la anécdota diciendo: "La que es buena para eso de la investigación es Chris. Se acuerda de los apellidos de todo el mundo". Pero la intervención más sabrosa se produjo cuando le preguntaron por el Forum.

El Forum es un encuentro que se realiza simultáneamente con el festival entre productores y realizadores por un lado y delegados de las televisoras europeas por el otro. En un escenario dispuesto como un tribunal, los que presentan un film tienen ocho minutos para vendérselo a los encargados de decidir si la producción va a contar con el dinero de las emisoras. Los candidatos presentan imágenes, fotos, diapositivas y despliegan sus recursos oratorios. Esta ordalía recibió el siguiente comentario de D. A. Pennebaker. "Si tuviera que hacerlo, me sentiría como el condenado a muerte al que le permiten una última frase para intentar salvar su vida." Los organizadores del Forum, por su parte, destacan que la teatralidad de la ordalía es deliberada. ¿Cuál es el cine documental que resulta de estas perversiones?

Una buena muestra tal vez sea *Solidarity Song*, del canadiense Larry Weinstein, un video sobre el compositor alemán Hanns Eisler financiado por la cadena francoalemana

Dársena Sur

Don't Look Back

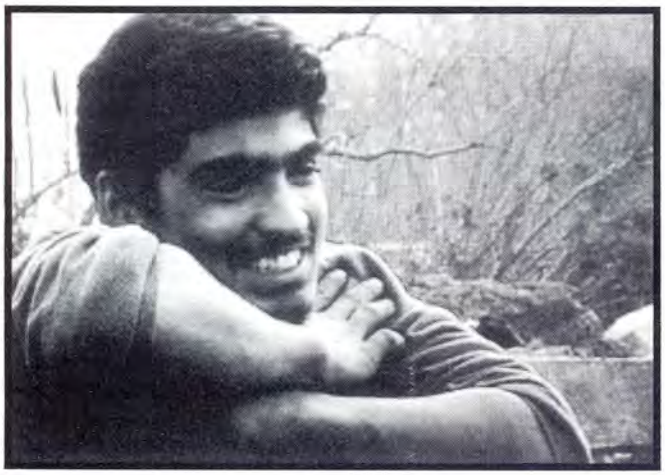
Monterey Pop

The Emperor's Naked Army Marches On

Wasteland

Moon over Broadway

Solidarity Song: the Hanns Eisler Story



Arte que costó cerca de un millón de dólares. Eisler es un poco menos conocido que Kurt Weill, sobre el que Weinstein hizo otra película, pero su trayectoria tiene puntos en común. Discípulo de Stravinsky convertido tempranamente al comunismo, Eisler abandona sus proyectos sinfónicos para componer música para el pueblo. Huyendo del nazismo emigra a Estados Unidos, donde es víctima de la persecución anticomunista, y vuelve esperanzado a Alemania Oriental, donde la burocracia estalinista destruye su vida. El film de Weinstein es muy pobre, aunque el jurado de video afirmó "estar electrizado por su estilo y estructura". La reconstrucción histórica (que cuenta con buen material de archivo) es convencional, pomposa, edificante. A esta postal se le agrega una puesta en escena amanerada y kitsch de las canciones de Eisler y entrevistas en las que nada verdaderamente polémico sale a la luz. Es una pesada, académica versión de los biopics de músicos que Hollywood hacía con la misma falta de respeto por la historia pero con mucha más gracia. Al terminar la proyección, Weinstein se presentó con el encargado de la investigación. Todo en orden. Allí, confesó que el personaje le interesaba muy poco y se reveló como el típico ejemplo de cineasta mercenario, tan colorido en su manierismo como gris en su sustancia, que sirve para llenar a altos costos horas de la programación llamada cultural.

Hablando con nuestro amigo Frank Scheffer, nos enteramos de que la compañía productora de Weinstein es la más exitosa en la venta de estos productos. Scheffer, a quien conocimos el año pasado, se dedica a algo parecido: documentales sobre artistas, especialmente músicos. Pero, a diferencia de Weinstein, es un cineasta serio y talentoso. Pudimos ver sus películas sobre Mahler y Stockhausen, que destilan inteligencia y amor por la música. Están hechas con la convicción de que el arte es una materia viva. Scheffer tiene una producción abundante, un camino artístico de solidez creciente y un diagnóstico sobre esta estructura destinada a la multiplicación de documentales inflados y burocráticos: "Se va a desmoronar todo".

El IDFA, que surgió hace diez años como una muestra pequeña y amistosa, orientada a crear un lugar donde un género marginal del cine tuviera cabida, ha crecido en proporciones espectaculares. Hoy es un festival grande, en el que se exhiben doscientas películas en ocho salas y hay 800 invitados de 50 países. Es un evento organizado de acuerdo a los estándares más altos de profesionalismo. En este contexto, la buena onda de Ally Derks y su gente y una ciudad inmejorable no alcanzan para evitar que la expansión modifique el espíritu inicial y que el IDFA se distinga cada vez menos de esas babeles que son los festivales, donde personajes de todo el mundo se entrecruzan a la caza de dinero. Nada hay de malo en eso, pero las dos facetas conviven cada vez más dificultosamente.

Una prueba de ello fue una charla pública a la que asistimos, dedicada a los realizadores de la sección "Plataforma" del festival, en la que se muestran trabajos del tercer mundo. Allí, además de contar las dificultades que atraviesan los distintos países, se discutía cómo distribuir un nuevo fondo instituido por el IDFA para los países remotos. Tony Venturi, realizador brasileño, sintetizaba el pensamiento mayoritario con esta frase: "Lo que los directores necesitamos son tres cosas: dinero, dinero y dinero". Sin embargo, esta idea encontraba una fuerte oposición por parte del indio Anand Patwardhan, que con argumentos sesentistas decía negarse a recibir dinero de los europeos y reclamaba, en cambio, que le permitieran difundir su obra (vimos dos trabajos, que no desmentían al catálogo que los señalaba como continuación del cine latinoamericano militante de los sesenta). Patwardhan, que

estudió en Estados Unidos y delata un origen pudiente, es un personaje intenso, seductor, el tipo de tercermundista que solía verse hace tres décadas y que hoy representa un tipo humano diametralmente opuesto al de estos realizadores individualistas, apocados o cínicos, que componen las huestes festivaleras. Para aumentar la confusión, desde el fondo de la sala, una voz con acento británico sugería que el dinero carecía de importancia, que con la tecnología actual se podían hacer documentales por muy poco y que los costos solo se encarecían porque la Sony imponía la compra de equipos innecesariamente sofisticados. "El reclamo de dinero es una deformación ideológica", decía el hombre, "para imponer un tipo de cine". De todos modos, la arrogancia del indio se sustentaba en un dato: este año no hubo en la competencia por el premio mayor ni un solo film del tercer mundo. Tampoco en la competencia de video ni en la de "Primeras apariciones".

La Argentina estuvo representada en "Plataforma" por *Dársena Sur*, de Pablo Reyero, y por *Madres*, de Guadalupe Subiela. El muy buen video de Reyero despertó elogios, entre ellos el de nuestra amiga canadiense Monika Haïm, que lo calificó como el mejor film que había visto en el festival. En cambio, Haïm estaba bastante furiosa con la película ganadora, *Wasteland*, sobre gitanos que viven entre la basura en Bucarest, a la que calificó como un típico producto que explota la sordidez con criterio folklórico, exactamente lo contrario de la cariñosa aproximación de Reyero a sus personajes del Dock Sud.

Tuvimos poco tiempo para verificar las afirmaciones de Haïm sobre el resto de las películas. Lo poco que vimos de la competencia nos entusiasmó poco. En cambio, descubrimos tres perlas en las secciones dedicadas a películas viejas. Una de esas secciones es una costumbre del festival: invitar a un realizador importante a seleccionar sus documentales favoritos. Este año le tocó a los Pennebaker. En una función había un doble programa. El primer film era *La batalla de San Pietro*, realizada en 1945 por el entonces mayor John Huston, por encargo del ejército americano. Es una descripción de una penosa ofensiva aliada en Italia en la que mueren miles de soldados. La película tiene la fama de ser un documento antibélico, a pesar de las intenciones de los militares que lo ordenaron. Es cierto que algunas escenas de la batalla duelen y que el posterior cine bélico de ficción se inspiró en escenas como esas. Pero, a pesar de su generalizada crudeza y de que no parece muy apta para alentar a las tropas, hoy la película no parece tan radical como su fama, probablemente por las modificaciones que las jerarquías de la propaganda militar le introdujeron.

Más sorprendente resultó la segunda parte del programa: la rarísima *Waiting for Fidel*, de Michael Rubbo. En 1974 dos canadienses, el millonario de las telecomunicaciones Geoff Stirling y el ex primer ministro socialista de una provincia, Joseph Smallwood, deciden entrevistar a Fidel Castro. Stirling contrata a Rubbo para documentar el evento. Los tres vuelan a La Habana, donde el gobierno cubano los aloja en una suntuosa residencia en la que esperan que el encuentro se concrete. Mientras tanto, los envían a recorrer lugares que muestran las maravillas de la revolución: escuelas, manicomios, fábricas, hospitales. El político admira extasiado lo que ve mientras el millonario tiene objeciones para todo. Entretanto, el cineasta filma horas y horas de celuloide. Pasan los días, entre visitas guiadas y cenas solitarias. Una noche, el político es invitado a una comida oficial en homenaje al premier de Alemania Oriental. A la vuelta cuenta que Fidel los autorizó a filmarlo. Se preparan para el gran momento, pero este se reduce a la posibilidad de unas tomas desde larga distancia cuando Fidel despide al alemán en el aeropuerto. Y así termina el film, cargado de humor voluntario e involuntario y que es, al mismo tiempo, una extraordinaria radiografía de la burocracia cubana y el clima de los setenta. Pero si *Waiting for Fidel* es una película original por lo que nunca sucede, *The Emperor's Naked Army Marches On*, de Kazuo Hara, es increíble por lo que efectivamente ocurre. Exhibida en la sección "Los favoritos del IDFA", cuenta la maravillosa historia de Kenzo Okuzaki, un tendero japonés. Después de combatir en Nueva Guinea durante la Segunda Guerra, el señor Okuzaki decide que el emperador Hirohito es el responsable de las calamidades del pueblo japonés e inicia una cruzada contra él. Por organizar un disturbio, es sentenciado a un año de cárcel. A poco de salir, tiene una pelea con un agente de bolsa y lo mata. Como consecuencia, pasa otros doce años en la cárcel. Una vez en libertad, Okuzaki decide emprender una nueva batalla, siempre relacionada con su obsesión de terminar con todas las guerras. Descubre que dos de sus compañeros de armas en Nueva Guinea, fusilados sumariamente, fueron ejecutados cuando la guerra ya había terminado. Okuzaki decide investigar y allí se inicia la película, que se rueda a lo largo de cinco años. Acompañado por la hermana de una de las víctimas y el hermano del otro, visita a los sobrevivientes del antiguo batallón. Estos se muestran reticentes a hablar. Okuzaki recurre primero al discurso de los familiares para convencer a los testigos de romper el pacto de silencio que obviamente tienen. Cuando esto no funciona, la emprende a golpes con los interrogados. La cámara capta estas insólitas peleas entre el protagonista sexagenario y otros hombres de su edad, que terminan varias veces con la intervención de la policía. Okuzaki emprende sus golpizas con el ánimo sereno. Un fervor político y religioso lo anima. A fuerza de insistir, se descubre que el problema que había en el batallón era el canibalismo. Mandados por un coronel sádico y ante la escasez de alimentos, los soldados decidían a quién comerse. Si no encontraban "carne negra" (eufemismo para designar a los nativos) recurrían a la "carne blanca" (los propios japoneses). En un momento, los hermanos de los fusilados se retiran de la investigación, disconformes con los métodos de Okuzaki. Este, imperturbable, los sustituye por su mujer y un amigo, que simulan ser los familiares en los interrogatorios sucesivos. Estos lo conducen a la certidumbre de que toda la culpa ha sido del coronel y de la necesidad de darle un escarmiento. Decide matarlo, pero no lo logra y, en cambio, hiere al hijo del militar. Lo condenan a diez años de cárcel. La película termina en 1994, con su mujer visitándolo en la prisión donde Okuzaki, imperturbable, se prepara para proseguir su combate solitario no bien termine su sentencia.

Los films de los Pennebaker, Rubbo y Hara no parecen pertenecer al mismo universo que la mayoría de los documentales que vimos en estos años. En estas películas, la gente, la vida, la historia parecen estar esperando una cámara que las registre, como si los films obedecieran a una necesidad interna que las cosas tienen de manifestarse, necesidad de la que los cineastas son meramente los artífices. Frente a ellas, el origen de los otros films parece espurio, gratuito, mercantil incluso. Pero, curiosamente, lo contrario también es cierto: estos directores distinguidos parecen también capaces de hacer interesante cualquier tema, mientras que los otros hacen opaco e irrelevante todo lo que tocan. Esta paradoja puede resolverse si se advierte que el documental requiere, acaso más que el resto del cine, de una inteligencia organizadora, de un temperamento despierto y de un talento mayúsculo. Para los que poseen estas cualidades, parece abrirse una puerta negada para el resto: la posibilidad de demostrar en la práctica que la vida solo fluye con la mediación del arte. ■

Diario festivalero

Viaje a Amsterdam

por Flavia de la Fuente

Cees van't Hullenaar

Quintín paseando

Angela Baldasarre, Peter van Bueren y Q.

Mónica Haïm, Q. y Cees van't Hullenaar

Domingo 23 de noviembre, a la noche

Llegamos exhaustos del Festival de Mar del Plata y, entre la veintena de voces que escuchamos en el contestador, había una, en inglés, que nos invitaba a concurrir nuevamente al Festival Internacional de Documentales de Amsterdam (IDFA). La emoción invadió la casa. No pudimos dormir de la excitación hasta comunicarnos con Cees van't Hullenaar a la mañana siguiente.

Lunes 24

Y era verdad nomás. Nos invitaban a los dos a festejar con ellos el décimo aniversario del IDFA. La sonrisa no se borró de nuestros rostros durante varios días. La idea de ser recordados y queridos por nuestros amigos holandeses nos emocionaba profundamente y nos colmaba de orgullo y alegría. El festival empezaba el miércoles, lo cual para nosotros era una fecha imposible, así que nos tuvimos que conformar con asistir solamente tres días y medio. Y bueno. Cruzar el charco para ir a ver amigos, conocer nueva gente, ver documentales y volver a Amsterdam no era para nada un mal programa.

Domingo 30

Llegamos a Schiphol, el aeropuerto más acogedor del mundo. Allí hay un casino, un shopping center, negocios de duty free clasificados por rubro, cafés con poltronas para descansar y salas de espera muy confortables. Es el único aeropuerto al que nos gusta llegar con mucha anticipación para disfrutar de las instalaciones. Una holandesa petisa (recuerden que estamos en el país de las mujeres gigantes) nos condujo al hotel De Filosoof. Estábamos nuevamente en el barrio de los museos, aunque esta vez al otro lado del Vondelpark. Q. y yo somos fanáticos de este barrio. Conocemos los bares, las calles y tenemos nuestros lugares favoritos. El barrio es tranquilo y posee todo lo que un turista o festivalero puede necesitar. Lejos está de la onda supuestamente densa del barrio rojo o de la plaza Dam, donde según dicen hay carteristas y vendedores de droga. En este barrio el único peligro son las bicicletas que no se detienen ante nada y los sigilosos tranvías. Pero, ¡ojo! que son peligrosos de verdad. Volviendo al tema del hotel debo decir que es una auténtica rareza. Su dueña es una filósofa de aspecto severo que da conferencias todos los jueves. Los empleados son jóvenes que tienen tres meses de vacaciones y se dedican a viajar por el mundo. Cada una de las 25 habitaciones lleva el nombre de un pensador y está decorada con libros del autor y cuadros alusivos. A nosotros nos tocó la habitación Goethe. Libros de Goethe, cuadros de Goethe, un busto de Goethe frente a un gigantesco espejo y un enorme cartel que presidía la cama y que decía "Verweile doch! Du bist so schön!", firmado por Goethe, eran parte del decorado. Todas las noches mirábamos el cartel en alemán y nos preguntábamos qué querría decir. Llegamos a suponer que significaba "Buenas noches. Que duerman bien".

Seguramente Goethe alguna vez había pronunciado esa amable frase. Ya en Buenos Aires, consultamos ansiosos a nuestra amiga Gabriela Ventureira para develar el misterio. La enigmática frase quería decir "¡Detente! ¡Eres tan bello!" Y, según nos dijo otra informante, Marta Alvarez, la madre de Gabriela, es un pedido que le hace Fausto al instante. Siguiendo con el mobiliario, un último detalle es que creo que las camas también eran de Goethe: muy incómodas, largas y excesivamente angostas. La próxima vez intentaremos con la habitación de otro filósofo para comprobar si tenía hábitos más placenteros. ¿Qué tal Sade?

Ni bien terminamos de desempacar, nuestro deseo inmediato fue ir a tomar una sopa del día al Café Américain, un gran café art déco, muy espacioso y con pupitres para la lectura de diarios. Es un lugar de aspecto distinguido y muy agradable. Ibamos derecho al café cuando nos cruzamos con nuestra amiga canadiense Mónica Haïm. Besos, abrazos y genuina alegría. Decidimos ir a festejar el feliz reencuentro al Café Américain. Como Mónica es una alumna muy aplicada, le preguntamos de qué se trataba este año el festival y le pedimos que nos sugiriera una agenda de películas. Mónica tenía un cronograma día por día que cumplió estoicamente pese al resfrío que hizo penosa su estadía en Holanda. Pero nada quiebra a la trabajadora Haïm, que vio más de cincuenta películas en el festival. Luego nos dirigimos con Mónica a De Balie, el café donde está la sede del IDFA. Siempre colmado y ruidoso, es uno de los principales puntos de encuentro de toda la gente del festival. Pero no es el único. Otro de los puntos de reunión (sitio clave y absolutamente necesario en todo festival) es el *Guests meet Guests* (Invitados encuentran invitados), que tenía lugar en una sala todos los días de 18 a 19. Allí se toman tragos y se conoce gente. En ese lugar nos reencontramos con Ally Derks (directora del festival), Mark Verhaeg (el mejor anfitrión del mundo) y Angela Baldasarre (una crítica italocanadiense que habíamos conocido un mes antes en Chicago). Besos (tres en Holanda), abrazos y animada conversación durante una hora. Ally nos pidió que concurriéramos a un debate sobre el documental en los países del tercer mundo. Como somos del tercer mundo, no nos quedó otra que asistir. La discusión fue bastante violenta. Ally presidía la reunión acompañada por otra mujer holandesa, un director indio, otra coreana y otro subdesarrollado/a de no recuerdo qué origen. Como siempre, los discursos de los europeos dispuestos a ayudar a los países en vías de desarrollo parecen o son paternalistas. El indio reaccionaba violentamente ante la oferta de ayuda por parte de la dirección del IDFA. Días más tarde nos enteramos de que el tipo lo único que no necesitaba era dinero para hacer sus películas. A la coreana (que tenía una traductora que intentaba cortar sus extensas parrafadas en coreano) no le entendí nada. Y luego participó toda la platea. En síntesis, la discusión se dividía entre los que afirmaban que lo único que necesitaban eran dólares o florines y los que sostenían algún discurso independentista y muy agresivo, aunque tuvieran algo de razón. El tema es complicado o por lo menos confuso. Y la reunión demasiado larga y tediosa. Este seminario se extendió durante varios días pero con una jornada nos resultó suficiente.

Y luego dimos por comenzada la rutina de película, croqueta (plato típico y barato) en Hoopman, película, sopa en cualquier café marrón y así siguiendo. Esa noche vimos *Moon over Broadway* de D. A. Pennebaker y Chris Hegedus.

Lunes 1º de diciembre

La jornada transcurrió entre películas y cafés más la escapada obligatoria por la tarde al filosófico hotel para prender la calefacción que la mucama de la habitación Goethe tenía la mala costumbre de apagar luego de hacer la limpieza cada mañana. Otro mal hábito del señor Goethe: dormir en un freezer.

Cena con el jurado de la FIPRESCI integrado por un polaco, un alemán, una holandesa, un indio y una canadiense. El grupo no era muy unido porque los personajes eran bastante extraños. La comida tuvo lugar en Vertigo, el restaurante/café del museo del cine que está dentro del Vondelpark. El lugar es sofisticado y la comida regular: complicada y poco satisfactoria. Y, además, mucho ruido, mucho humo y mucha gente.

Martes 2

A la mañana temprano vimos *The War Room* de Pennebaker y Hegedus que fue una de las películas más

Lian van Leeuwen

Mark Verhaeg y su mujer Maud

Ally Derks

Frank Scheffer

Flavia comiendo Rijsttafel

San Nicolás y sus ayudantes

nteresantes de las que pude ver en el estival. Por supuesto, no ganó ningún premio. Tampoco ganó nada la de rederick Wiseman. No entiendo la costumbre de los jurados en estos festivales de negarse a premiar a los cineastas consagrados para terminar galardonando películas mediocres pero que significan "lo nuevo". Llegué a escuchar de casos en los que se interrumpió la proyección de alguna película de un director de renombre, porque ya sabían que no la "podían" premiar. Así que no había que perder el tiempo. Creo que sería un buen gesto y no un acto reaccionario premiar a un Wiseman o a un Pennebaker antes que a algún novato, sobre todo en estos momentos en que la sangre nueva es más anticuada que sus gerontes antecesores.

Cena con Angela, Mark y Peter van Bueren (nuestro amigo y crítico holandés de cabecera) en un club privado. Otra vez el lugar es sofisticado, atestado de gente y ruidoso. La decoración en Holanda es algo serio. Es raro toparse con un lugar feo. Ya sean los tradicionales cafés marrones o los lugares hipermodernos, todo está cuidadosamente decorado. Lámparas de extraños diseños, velas, arañas. Nada desentona en los interiores. Los ambientes suelen ser excepcionalmente cálidos y armoniosos. Los holandeses tienen ventanas gigantes y no usan cortinas salvo en los dormitorios. Eso proviene de una costumbre protestante que indica que uno no tiene nada que esconder. Nos resultaba imposible, en nuestra caminata de 25 minutos desde el hotel hasta el cine, resistir la tentación de espiar por las ventanas gigantescas. En el sótano, en general, observamos hermosas y amplias cocinas. Los livings eran una escenografía. Parecía una exposición de arquitectura. Mientras que todas las casas son iguales por fuera, cada una tiene su personalidad en el interior. O plantas, o libros, o extrañas lámparas dan el toque de distinción a cada ambiente. Definitivamente, parece que el diseño es otra de las obsesiones holandesas. Esto se percibe también en la cantidad de casas de muebles, de antigüedades y de diseño donde todo es hermoso.

Después de la cena, todos un poco borrachos (con la triste excepción de vuestra sobria cronista) partimos hacia De Balie por un último trago. Todas las noches en uno de los salones del bar había música y baile entre las 11 y las 2. Esa noche actuaba un trío femenino que tocaba y cantaba música brasileña. Casi muero de celos porque una rubia joven, alta y hermosa, Lian van Leeuwen, encargada de prensa del festival (una chica encantadora), le hablaba con mucho entusiasmo a Q. a pocos milímetros de su boca. Más tarde, al escuchar mis quejas furibundas, Q. me dijo que yo hacía lo mismo con Mark. De allí conjeturamos que el hablar boca a boca es otra de las costumbres holandesas. Y así se acabaron, un poco, los celos.

Miércoles 3

A la mañana siguiente nos levantamos temprano para entrevistar a los Pennebaker. Quedamos tan entusiasmados por la charla con la pareja de cineastas que a la noche decidimos ir a ver una de las películas que ellos habían elegido para una sección del festival denominada "La selección de Pennebaker y Hegedus". Así fue como vimos una rareza como *Waiting for Fidel* y, un ratito antes, no pudimos evitar la tentación de volver a ver la última media hora de *Monterey Pop* y llorar, como corresponde, por los viejos tiempos.

Por la noche hacía mucho frío. Era la fiesta de clausura del décimo IDFA. Llegamos a una casa enorme en el Keizersgracht que en otros tiempos había sido una sede del Partido Comunista. El lugar estaba repleto. Ruido, humo y miles (de verdad) de holandeses bebiendo y conversando de pie. Para colmo, había que subir y bajar escaleras para encontrar a la gente en los salones situados a lo largo de seis pisos. Subir, bajar. Me dio un soponcio. El vértigo casi me hace abandonar el lugar sin despedirme de mis amigos. Por suerte, Q., como siempre, me calmó y consiguió un lugar donde nos sentamos a esperar que la gente se hiciera visible. Y así fue. Poco a poco fueron apareciendo todos. Ally se había ido temprano porque era el cumpleaños de su hijito. Así que aprovecho este espacio para decirle "Muchas gracias por todo y hasta pronto". Cees, con quien Q. sostuvo una apasionada charla sobre fútbol, nos contó que era un futbolista frustrado. Que había jugado en primera pero que, como siempre estaba en el banco, se cansó de tanto esperar y se retiró. Al rato aparecieron Mark y su encantadora mujer Maud. Peter van Bueren vino pero estaba demasiado borracho para

hablar de nada. Además, estaba rodeado de despampanantes mujeres. Obviamente, no éramos su principal centro de interés. Y, finalmente, apareció Mónica y un holandés gay altísimo que trabajaba en un banco y era bailarín. La conversación era animada e interesante. Mientras estuvimos allí, vimos salir a algunas personas semidesmayadas de tanto beber o qué sé yo. Nos despedimos de la banda deseando un pronto reencuentro y nos fuimos con Mónica hacia el hotel. Como ya dije, hacía mucho frío. Intentamos tomar un taxi pero nos dimos cuenta de que no habíamos logrado memorizar la dirección del hotel. Así que seguimos nuestra marcha congelada y resignada hasta De Filosoof.

Jueves 4

Día de descanso. Al mediodía nos encontramos con Mónica para despedirnos. Fuimos a uno de esos alucinantes negocios de diseños futuristas que más que un comercio parecía un museo de arte moderno. Mónica se retiró y nosotros nos fuimos a dormir una buena siesta filosófica. Nos despertamos a eso de las 19 y decidimos ir a comer, como cada vez que vamos a Amsterdam, un Rijsttafel a un restaurante indonesio. La comida era deliciosa aunque muchos de los platos son demasiado picantes para mí. Q. se hizo el canchero y se comió todo. Al día siguiente le ardían hasta las pestañas.

Viernes 5

Fiesta de San Nicolás. Este santo es un obispo, una mezcla de Papá Noel y los Reyes Magos que reparte juguetes para los niños el 5 de diciembre. Logré que el santo y sus ayudantes negros posaran para una foto exclusiva para *El Amante*.

En la fiesta de clausura nos habíamos encontrado con Frank Scheffer, un realizador holandés que hace unos documentales interesantísimos y muy extraños, generalmente sobre músicos. Al tipo lo conocimos gracias a Agresti. Es como su hermano. Pero un hermano centrado, suave y responsable. Como habíamos quedado, acudimos puntualmente a la cita en su estudio en el Keizersgracht. Durante la hora que estuvimos conversando, nos contó sobre los diez mil proyectos que tiene en danza. En el entusiasmo que ponía al contar los argumentos de sus futuras películas me hacía acordar mucho a Agresti. Uno de sus dramas es que los críticos de cine no se atreven a escribir sobre sus películas porque se sienten intimidados por su desconocimiento de la música; y, por otro lado, los críticos de música se sienten intimidados porque se trata de una película. Un verdadero problema. Q. prometió jugarse y hacer un artículo sobre parte de su obra. Veremos próximamente cuán valiente es nuestro crítico. Antes de despedirnos, Frank nos regaló dos de sus films y nos pidió que no dejáramos de llamarlo cada vez que estuviéramos en Amsterdam.

Partimos de lo de Scheffer, salticando por los canales y sintiendo que la vida era fácil y hermosa y que Amsterdam era la ciudad más bella y apacible del mundo. Durante esa caminata sentimos esa armonía y felicidad tranquilas pero intensas aunque efímeras que bastan para justificar un largo viaje. Pero minutos después estábamos hundidos en las más negras de las depresiones. Viajar es así. Alegría, depresión, euforia, tedio. El fastidio y la incomodidad son inevitables. Casi todos los días, al menos durante unos instantes, uno desearía estar en su casa, con su cama, su baño y sus Cerealitas. Pero al rato la incomodidad deja lugar al asombro. Y el sitio se convierte en el lugar más interesante y excitante que hay en la Tierra. Es el eterno sube y baja del estado anímico. Pero todavía se impone el lado bueno, el malo queda en el olvido ni bien uno regresa a Buenos Aires. Así que, por ahora, no dejamos de mover la cola cada vez que llega un fax para invitarnos a un festival en, digamos por ejemplo, Burkina Faso (¡ojalá!). Y si pasa un tiempo y no estamos en un aeropuerto, ya nos da añoranza de los viajes. Parece que nos estamos volviendo nómades. Uno pierde la noción del tiempo. Con los cambios constantes de estación, uno no sabe si está en el 97 o en el 98; a veces, incluso, es difícil recordar el mes del año en el que se vive. La confusión, el aturdimiento y una especie de ensoñación en estado de vigilia es el estado mental predominante del viajero fuera de casa. El tiempo, los problemas y las cuentas quedan suspendidos. Solo importa el presente. Es una fuga maravillosa.

Y aquí llegamos al final. Estadía muy placentera de cinco horas en Schiphol y luego un poderoso jumbo de KLM nos trajo suavemente de vuelta a casa. Feliz año nuevo para todos y hasta la próxima. ■

Chris Hegedus

D. A. Pennebaker

Chris Hegedus y D. A. Pennebaker

Entrevista con D. A. Pennebaker y Chris Hegedus

La pared de cristal

Pionero del documental moderno, D. A. Pennebaker se asoció profesional y matrimonialmente con Chris Hegedus en los 70. Desde entonces, el dúo ha seguido un camino independiente en el cine documental, con la convicción de que el mundo puede ser interesante si se lo muestra sin pretensiones didácticas pero con el ojo del artista. Los entrevistamos en Amsterdam y fue un honor conocerlos.

¿Qué cambió en su obra desde que usted comenzó en los años sesenta?
D. A. Pennebaker: Al principio hacía películas cortas, sobre pequeñas situaciones. Pero poco a poco me empezó a obsesionar la idea de hacer largometrajes que pudieran estrenarse en los cines. Y eso es lo que hicimos desde entonces, salvo algunos trabajos para la televisión: buscar historias de las que pudiera salir un largometraje. Cuando la conocí a Chris, me encontré con que ella estaba interesada en las mismas cuestiones, pero desde otra perspectiva. Hemos aprendido de nuestra distinta aproximación a los temas.

Chris, ¿usted vio algo en su obra que le haya hecho pensar "esto yo lo puedo mejorar"?
Chris Hegedus: Yo provengo de un ámbito muy experimental, el de las escuelas de arte. Cuando estaba en la escuela no había muchas mujeres en el negocio del cine, menos aun en Hollywood, que pudieran servirme de modelo. Las únicas mujeres que hacían cine, como Maia Deren, trabajaban en el género experimental. Así empecé a ver todas las películas que podía: recuerdo una que me impactó particularmente, que se llamaba *Jane*. En esa época yo hacía cámara —que era lo que había aprendido en la escuela— y pensaba que era exactamente ese el tipo de cine que quería hacer, ya que lo podés hacer por tu propia cuenta. Viviendo en Nueva York, empecé a trabajar en muchísimos proyectos, tanto propios como de algunos amigos. Fue en esos tiempos cuando decidí averiguar si Pennebaker, quien aparentemente vivía de esta actividad independiente, necesitaba ayuda. Por supuesto me encontré con la persona más independiente del mundo, lo que significa que no ganaba un centavo de su producción. Así fue como comenzamos a colaborar.

¿De qué año estamos hablando?
C. H.: Esto fue en 1976.

En el catálogo del festival aparece su nombre en algunas películas de la década del sesenta.
C. H.: Es que una característica de Penny es filmar mucho y no terminar las películas. Yo lo ayudé a terminar algunas.

¿Ese es el caso de *Jimi Plays Monterey*?
C. H.: El había hecho *Monterey Pop*. Volvimos sobre todo el material registrado y decidimos hacer otra película porque el recital entero de Jimi Hendrix nos resultaba de un valor histórico y musical impresionante. Hendrix fue un tipo muy filmado durante su vida, probablemente uno de los músicos más fotografiados si consideramos su corta edad.

Y una carrera tan breve.
C. H.: Exactamente, demasiado corta. Pero creo que este recital fue uno de sus momentos más sorprendentes. Fue su debut en los Estados Unidos. Cuando sale a escena, se lo ve tan sensual y vibrante. Era imprescindible hacer algo con esas imágenes.

¿Tienen la sensación de que en aquellos días la gente que era filmada por ustedes hacía las cosas más inesperadas, como en *Don't Look Back* o en *Jimi Plays Monterey*? Hacían cosas que uno nunca había visto antes en una película.
D. A. P.: Creo que la gente intenta siempre filmar ese tipo de cosas. En Nueva York empecé a relacionarme con gente que se dedicaba a filmar y trabajando con ellos aprendí a mirar a través de una cámara. Cualquiera puede hacerlo, pero para eso hay que aprender: aprender, por ejemplo, a no mirar una habitación entera sino solo una pequeña parte y hacer algo de ella. Pero había algo de lo que no tenía la menor idea en esos tiempos, aun antes de irme a filmar a Rusia: el concepto del sonido sincronizado. Yo quería, como en las verdaderas películas, que el sonido acompañara a la imagen. Cuando la gente hablaba, yo la registraba con un grabador sin saber demasiado cómo iba a ser sincronizado luego; seguramente encontraríamos algún modo de hacerlo. Así terminaba con un montón de imagen y sonido. Esto sucede hasta que un día, al final de ese verano, llega Richard Leacock con Leonard Bernstein, que estaba dando unos conciertos en Moscú con la Filarmónica de Nueva York. Vinieron con una especie de armatoste que incluía cámara, cables y micrófonos; no era muy portátil, hacían falta tres personas para llevarlo, era algo ridículo. Pero lograban juntar todo en una sola operación, sin tener que sincronizar posteriormente imagen y sonido. Recuerdo haber estado en una habitación donde Lenny fanfarroneaba tocando el piano —actividad que él adoraba—, para complacer a unos viejos pesos-pesados rusos. El amaba exhibir sus habilidades multiculturales, es por eso que se decide a mostrar que era un músico de jazz, algo que él no era. Esto tiene que ver con que había terminado recientemente *West Side Story*, con esa música increíble, y a partir de allí comenzó a ser considerado un músico popular. El asunto es que agarra el piano y se pone a tocar Boogie-Boogie no demasiado bien. Yo vengo de Chicago, donde sabemos del Boogie-Boogie y, por lo tanto, sabemos diferenciar. Pensé que podía ser interesante registrar aquel momento, entonces instalamos el aparato en una silla. Cuando lo encendimos me encontré con todo eso junto funcionando. Y me dije: "¡Lo agarramos!" Fue la primera vez que entendí qué significa el sonido sincronizado: tenés la imagen íntegra, no tenés que andar pegando después los pedazos. Tenés la imagen tal cual sucede. Para mí eso fue muy revolucionario, significaba una llave para un montón de cosas. Me di cuenta de que no se trataba de hacer más películas, sino de encontrar un buen equipo. Ricky, que era un físico de Harvard, y yo, que de hecho soy ingeniero de Yale, nos dispusimos a diseñarlo. Nos llevó un par de años lograr un buen modelo de cámara, que se pudiera transportar para filmar donde fuera. Me dijeron que nos podíamos hacer millonarios vendiendo estas cámaras. Sin embargo, habiendo terminado con la cuestión técnica, preferimos volcarnos a lo que en verdad nos interesaba: hacer uno mismo una película que pueda ser proyectada en una sala. Y no sé por qué eso fue exitoso.

Bueno, todavía es así...
D. A. P.: Sí. Creo que lo que sucede en la sala está muy cerca de lo que sucede en el lugar. Las películas no avanzaron demasiado en ese tipo de teoría, si bien solo llevan unos cien años trabajando en eso. Técnicamente se puede mostrar cualquier cosa, pero no se puede ir más

lejos en el tema de lo que un buen guión puede llevarnos. No es casual que Hollywood parezca no buscarlos; un buen guión probablemente les crearía más problemas de los que resuelve: haría que las otras películas luzcan vacías en comparación. Entonces no se persigue esa calidad que evidentemente buscan la literatura y el teatro. El negocio del cine es muy poderoso, puede hacer lo que quiere: tiene el dinero y el apoyo popular.

Con sus antecedentes artísticos e ingenieriles, parecería como si ustedes recorrieran un camino paralelo al cine en estos años, como si estuvieran en su propio mundo.
C. H.: Nosotros vamos por nuestro propio camino, bien distinto a la superautopista de Hollywood. Se trata de otro destino: a nosotros nos interesa verdaderamente contar historias, por medio de personajes y del drama.

¿Cómo es que hay drama y personajes, pero no guión? ¿Cómo es este drama instantáneo?
C. H.: Hay que entender qué es lo que crea el drama; si no lo lográs, no tenés muchas posibilidades de constituirte en un realizador. Es una forma de arte que algunos basan en el entretenimiento, aun cuando se trate de información periodística. Eso es algo que hay que saber hacer, cómo mirar las situaciones del mundo real que te ofrecen este tipo de cosas. Eso no está garantizado. Probablemente, trabajar sin guión sea algo más tensionante que el trabajo en Hollywood, pero allí hay otras variables que juegan en contra: un buen guión no garantiza una buena película, se requiere siempre una gran imaginación de parte de los realizadores.

¿Qué pasa cuando no pasa nada?
C. H.: Generalmente no parece suceder nada en la escena cuando estás filmando. Se trata de algo muy sutil. Eso sucedió, por ejemplo, en la realización de *The War Room*. El asunto viene después, cuando ves el material registrado y decidís hacer algo con él. En ese momento teníamos la idea de hacer una película sobre un tipo que se está convirtiendo en presidente y nos topamos con que la atención se había desviado hacia otros personajes. A eso recién se puede acceder en el montaje, porque hay cosas cuyo valor no puede ser comprendido inmediatamente. De eso se trata el montaje: al poner las cosas juntas se crean los personajes y el drama.

Entonces ustedes descubren la película en el montaje.
D. A. P.: Sí. Creo que durante la filmación, tal vez inconscientemente, uno va teniendo sensaciones que le permiten seguir adelante en alguna dirección, sabiendo que lo que se está haciendo es interesante.

Sin embargo, en *The War Room*, ustedes siguen a los personajes el día de las elecciones, como si ya supieran de qué se iba a tratar la película.
D. A. P.: Teníamos la impresión de que después la gente iba a decir "¿y dónde están las elecciones?, ¿qué estuvieron haciendo ese día?" Sin embargo, el corazón te dice que lo que estás haciendo está bien. Me parece que ese es el criterio. De algo se puede estar seguro: cuando estás detrás de la cámara dejando correr carísimos metros de película, si lo que ves te aburre, seguramente aburrirá a otro. Pero si en cambio lo que ves tiene algún germen de interés hay que continuar. Eso puede generar vida propia o llevarte fuera del camino. Al final, cuando simplemente juntás las partes, el asunto funciona para nosotros y probablemente también para otra gente, por más que evidentemente no podrá funcionar igual para todo el mundo.

En *Don't Look Back*, usted registró a Bob Dylan en gira por Inglaterra. Todos los lugares donde se coloca la cámara son interesantes.
D. A. P.: Porque vos estás interesado en Dylan.

Sí, puede ser, pero más allá de eso...
D. A. P.: No. Es un aspecto muy importante, porque estoy sacando del medio la pared de vidrio que normalmente los separa a ustedes dos. Supongamos que vos estás interesado en Brad Pitt porque él es muy sexy y divino. Sin embargo, cuando se lo mira no se suele ver a Brad Pitt: ven a un tipo disfrazado de oso y es como si vieran a un oso. Eso es muy atractivo, a la gente suele encantarle. Pero si estás verdaderamente interesado en Brad Pitt y quisieras seguirlo, es casi seguro que te aburrirías un montón. Empezarías una película que no va a tener nada que ver con las producciones hollywoodenses, con un guión y todo lo demás. Está el riesgo de caer en esa trampa, pero si tenés la posibilidad de hacer una película, digamos con Picasso, la gente no sabe mucho de él. Entonces, cuando encendés la cámara, la gente se pregunta "¿y ahora qué hará?" Y no tiene que hacer nada. Pero la pared de cristal se ha levantado.

La gente que usted filmaba en aquella época parecía estar actuando todo el tiempo. En cambio, ahora...
D. A. P.: No. Creo que las cosas no han cambiado mucho. Cuando vas a ver una película, en realidad lo que hacés es llenar tus expectativas. Ya llevás un noventa por ciento del trabajo realizado. Te podés sorprender y quizá la película termine no gustándote. Pero es difícil. Es lo mismo cuando ves una película sobre Dylan y Dylan te interesa. Vos sabés cuál es tu interés acerca de Dylan; y probablemente sepas más cosas de Dylan de las que yo voy a saber nunca. Sería pretencioso pensar que sé más cuando hago la película o intentar explicarte a Dylan. Eso te aburriría mucho. El aspecto educacional es una trampa en la que suele caer el documental. Es como si se tratara de maestros que deben enseñar a la gente algo que no saben. Si uno quiere aprender algo, lo mejor es agarrar un libro. Si, en cambio, vos llegás como siempre con tus preconceptos acerca de la cuestión, y el tipo te aparta esa pared de vidrio que te separa, dejándote estar ahí, eso es lo más interesante que se puede lograr.
C. H.: No es igual para todo el mundo. Se puede derribar la pared de vidrio que lo separa a uno de un montón de íconos y estrellas, pero el caso de Bob Dylan es especial. Hasta para la gente a la que no le gusta Dylan, la película confirma que Dylan es un boludo. Eso no funciona muy bien con otras estrellas de rock, tal vez de otra generación, como Depeche Mode, quienes igualmente eran tipos muy interesantes y su música es muy buena. Pero no tenían ese aura rodeándolos, como Dylan o aun James Carville a su manera.

En su última película, *Moon over Broadway*, se nos hizo muy difícil comprender qué sucedía. Probablemente fuera el idioma o la falta de conocimiento acerca del mundo de Broadway. Mientras que *The War Room* fue fácilmente comprensible para nosotros —por más que nos perdiéramos algún que otro chiste—, esta película nos dio la sensación de que algo muy extraño estaba sucediendo, si bien no sabemos muy bien qué.
D. A. P.: Se necesita entender las cuestiones particulares que se generan dentro de un grupo de profesionales que trabajan juntos. La necesidad de ser críticos permanentemente. Necesitan siempre defenderse de la otra gente, a la que supuestamente aprecian. Eso es lo que se percibe hasta corporalmente, una especie de confrontación constante entre los personajes. Probablemente sea difícil de entender si no se conoce el argot.

Pero creo que estábamos viendo algo que no queríamos ver. Había algo desagradable en lo que sucedía.
D. A. P.: Vos viste lo que viste. Nosotros vimos lo que vimos. No se puede explicar. Editando todo el material que filmamos, intentamos hacer una verdadera historia de actores con los elementos que nosotros sentimos que deben estar presentes. Si sos solo una cámara observando, podés decir que no sabés qué hay ahí. Pero si sos un director de cine, tenés que filmar aquello que sabés que está ahí. Hay que mirar por debajo de la escena aparente. Cuando decís "desagradable", creo saber a qué te referís:

se ven personas intentando que otras hagan algo que no quieren hacer. En el final ocurre algo: Carol Burnett triunfa. Ella realmente conocía mejor que el director y el escritor cómo debían funcionar las cosas. No era necesariamente culpa de ellos, no había villanos, la obra no estaba pensada para ella inicialmente sino para otra persona.

C. H.: ¿Ustedes saben quién era ella?

No. Solo conocíamos su nombre. Es una actriz muy famosa de la televisión que tenía un programa que no llegó a Sudamérica.

C. H.: Creo que es difícil, si no se tienen algunas referencias fundamentales, entender algunas sutilezas de la película. Hay que conocer su popularidad: es una de las máximas representantes de un tipo de comedia tonta, muy frecuente en la televisión norteamericana. Iba a empezar en una obra de teatro donde, por la dificultad para desencasillarse que tienen los actores, la gente no iba a querer verla. Estados Unidos no es como Inglaterra, donde los actores pasan de la televisión al cine o al teatro. No estaba segura de estar bien en el rol que le tocaba representar. Por otra parte, tampoco estaba segura de beneficiar a la obra con su presencia, puesto que el público le exigiría que hiciera lo de siempre. Tal vez estas cosas se pierden si te faltan algunos datos, como esta forma de arte cooperativo que es la comedia de Broadway.

No, eso está claro aunque uno no esté muy metido en el asunto de Broadway. En ese sentido, *Moon over Broadway* se parece a *Silencio, se enreda* de Peter Bogdanovich, una película de ficción que trata de todo el proceso por el que pasa una obra de teatro. Pero ustedes parecen estar comentando la situación: ella, aunque se equivoque, está siempre bien, mientras que el director y el escritor parecen dos tarados. Es esto lo que uno no quiere ver.

C. H.: Es curioso. Tratar de hacer arte en grupo es una idea muy extraña, porque cada uno tira para su propio interés. El autor, de hecho, nunca había escrito una obra para un rol principal femenino, pero el productor quería una estrella femenina. Es un proceso muy extraño el que sucede con las obras de Broadway. Está determinado por los intereses personales, todos quieren triunfar individualmente y se molestan hasta el final.

Lo obra de ustedes ha sido comparada con la de Frederick Wiseman. No sé si es una comparación usual. Leímos que ustedes son amigos, pero que jamás hablan de las películas del otro. Una diferencia que se puede establecer es que mientras ustedes ponen el acento en los personajes, él lo pone en las instituciones.

D. A. P.: El también se interesa por los personajes. Una de las diferencias con Fred es que en sus trabajos, como no maneja la cámara, se vuelve un observador, casi un supervisor. A mi entender, observar un evento a través de la cámara es muy restrictivo, no pensás en otros aspectos que pueden estar sucediendo, solo pensás en la persona que estás observando, tratando de ver cuáles son sus intenciones. Yo tengo una forma distinta de mirar que no es para nada una mirada supervisora; Chris la tiene un poco más que yo. Pero ni ella ni yo estamos tan interesados en esto como lo estamos por las confrontaciones entre los personajes, porque es eso lo que genera el drama. Nosotros perseguimos más bien el drama y no la verdad exterior.

¿No creen que con los años empezaron a interesarse por las instituciones en sus películas? Esta última trata de Broadway, no solo de los personajes.

D. A. P.: Puede ser, pero tal vez si se tratara de otra obra, se dirían otras cosas.

Lo mismo sucede en *The War Room*.

D. A. P.: Sí, pero es solo una pequeña parte de lo que sucede. Representar las elecciones sería un trabajo distinto: hay muchísimas más cosas involucradas en las elecciones. Si la gente quisiera ver eso, se sentiría defraudada. Y no sé si estábamos interesados en hacer eso.

C. H.: Creo que hablamos de las instituciones de alguna manera, pero no salimos a contar eso. Tener esa intención implica decir algo más acerca de la escuela secundaria, los asentamientos, o lo que sea. Lo que nosotros hacemos es mirar desde un ángulo diferente a la gente que, por ejemplo, quiere que un candidato sea elegido, reflejar el estado espiritual en esa campaña.

D. A. P.: Creo que reparamos más en algunas situaciones que en los aspectos reales de las instituciones. Generalmente te encontrás con gente muy distinta dentro de la misma institución. Nuestra mirada es entonces distinta a la de Fred, quien tiene una gran habilidad para generalizar a partir de lo particular. Creo que no vemos las mismas cosas. Algunas películas parecerán similares solo porque la gente, en general, no ve otras películas que le permitan diferenciar técnicas. El documental es un género que permanece bastante oculto. Sin embargo, yo veo un montón de películas de realizadores con los que compartimos ciertas técnicas, lo que hace que nuestros trabajos sean más similares. Con el tiempo no veo un gran cambio en el modo en que hago películas, en que veo las cosas. Uno nunca es totalmente exitoso con las películas que hace: uno espera que se acerquen a un ideal, pero siempre son menos que ese ideal. Pero eso pasa con todo. De todos modos, cabe preguntarse cuál es el impedimento para que los documentales sean masivos.

Es una pregunta interesante la que usted se hace. Nosotros no sabíamos cómo formularla. ¿Podría contestarla?

D. A. P.: No lo sé. Pensamos en ello porque se trata de nuestra vida, de lo que hacemos. Si estuvieras cincuenta años atrás en Los Angeles, con Charlie Chaplin frente a tu cámara unas cuantas horas al día, lo primero que harías es asegurarte de que nadie más tenga un Charlie Chaplin. A partir de ahí se invertiría en propaganda para comenzar con el proceso de la venta del producto. Probablemente los documentalistas no sean buenos vendedores, capaces de crecer hacia algo mayor que la película misma. La necesidad de vender es muy importante. Hace 150 años, cuando había unos pocos dramaturgos verdaderamente importantes haciendo trabajos interesantes, había solo un pequeño número de personas interesadas por esa obra. No existía la necesidad de hacer este trabajo de promoción desaforada. Comparemos esto con el negocio del cine: si en la actualidad hacés una película que termina siendo vista por menos de cincuenta millones de personas en el período de un año, lo más probable es que tengas pérdidas monetarias. Entonces la necesidad no es mostrar la producción a un grupo reducido de intelectuales, o de gente que te entiende: se necesita una masa de personas.

Pero algo cambió desde los sesenta: ahora existe todo un circuito de universidades y escuelas de cine, donde la influencia no llega a través de la compra de una entrada para ver la película.

D. A. P.: ¿Vos sabés de cuánta gente me estás hablando?

Bueno, aquí estamos asistiendo a un gran festival enteramente dedicado al documental.

D. A. P.: Eso no sucede muy a menudo en los Estados Unidos. Por otro lado, nos estábamos preguntando por qué no existe un interés masivo en los documentales. Si bien existe alguna forma de interés, ¿por qué no el mismo tipo de interés que existe por Brad Pitt? ¿Qué tiene Brad Pitt que no tenga un buen documental? Habrá que preguntarse un poco acerca del significado de la fama y de ser una celebridad. El hecho es que cuando vas a ver a Brad Pitt en una película, ya lo viste en todas las formas posibles de publicidad y dispositivos de promoción, como por ejemplo cualquier revista. Todos necesitan algo, una imagen en la que poner el foco

para poder vender: entonces se necesitan mutuamente. No me imagino cómo un realizador de documentales podría hacer para entrar en ese engranaje. Solo piensan que si es una buena película la gente irá a verla, mientras que la gente que no la conozca no irá. Por otro lado, la gente está considerando al cine como un arte menor. Si preguntás si es mejor una novela o una película, la mayor parte de las personas probablemente vean la película, pero sienten en el corazón que la novela es verdaderamente un hecho artístico de orden más elevado.

Aun los cineastas. Creo que en el cine todos vivimos con la conciencia culpable...
D. A. P.: Cierto. Pero creo que la necesidad de los realizadores independientes de generar sus propios ingresos los separa de Hollywood, donde, si bien hay grandes artistas y maravillosos técnicos, el asunto pasa por cuánto dinero se mueve. La gente que no está impulsada por eso, que simplemente hace sus películas obsesivamente, utilizando el dinero de todo el mundo para hacerlas, de algún modo eleva el nivel de esta forma de arte. Con la escritura es lo mismo: hasta Stendhal la cuestión pasaba por la poesía. Si estabas interesado en lo que sucedía, tenías que leer a Byron, *Don Juan*, etc., y de pronto, con Stendhal, los rusos, apareció la prosa y todo cambió.
C. H.: No tenían que competir con las películas...
D. A. P.: Pero sabían mucho de distribución...
C. H.: Pero no tenían enfrente a Hollywood ni a la industria discográfica.
D. A. P.: Solo un pequeño grupo de gente accedía a los libros. El tema de la competencia no era tan distinto a la actualidad. Sería presuntuoso pensar que todo el mundo está pendiente de nuestras películas, pero no es así. No competimos por el público de *Día de la Independencia*. No hay conocimiento mutuo, no hay *feedback*, no sé si mis películas le gustan al espectador o no, por lo tanto no es una ecuación real. Pero sé que hay un público muy pequeño que ha visto varias de mis películas; entonces si saco otra película hay posibilidades de que esta gente la vea. Tengo más fe en eso que en la reacción de la crítica o en los festivales, porque sé que funciona.

¿Ustedes saben que hay gente para la cual Pennebaker & Hegedus es un nombre?
D. A. P.: Sí. Saben que hicimos muchas películas y creo que a ellos les gustan. No estoy seguro de que el día de mañana vayan al cine y paguen su entrada. Hay muchas razones por las cuales la gente no va a ver una película aunque quiera hacerlo. Pero creo que potencialmente hemos creado un pequeño público. Sería una locura pensar que se trata de un verdadero público de cine. Y hay mucha gente que ha logrado generar estas pequeñas audiencias, por ejemplo Ross McElwee con algunas películas que hizo, como *Sherman's March*.
C. H.: Creo que Wiseman también tiene un pequeño público al que le gusta su cine, lo entiende y va a ver el siguiente.
D. A. P.: Es como la gente que lee *The New Republic*: el que lo lee lo hace con intensidad. "Solo leo esta revista, todo lo demás es una porquería." Cuando uno crea esa reacción, sabe que un cierto público le será favorable.

Es similar a la relación de los escritores con sus lectores. No necesitan el mercado. Saben que alguien los va a leer.
D. A. P.: Ellos no necesitan el mercado, pero los editores sí, porque si no entran en el megamercado, pierden dinero. El megamercado es donde todo el mundo quiere estar. Y en ese sentido, el caso del cine independiente es distinto, porque no está relacionado con esas operaciones de venta. No tienen la presión de generar más dinero. Para los artistas es un juego totalmente distinto. Es maravilloso cómo la gente logra filtrarse a través de las grietas. Porque al final los muros caen, porque no hay nada del otro lado, solo la codicia por el dinero. Tomemos a los músicos: la industria de la música es un pulpo gigantesco y necesita ampliarse más y más, mientras que los músicos se pueden sentar en un rincón y ponerse a tocar el piano. Y sin embargo, se los atrapa, haciéndolos competir entre ellos, metiéndolos en un mundo completamente artificial. Todo el mundo necesita música y tenés que buscar a los músicos para obtenerla.
C. H.: Sin embargo, mucha gente hace películas fuera de Hollywood. Tal vez sea más interesante decirles a tus amigos que actúen y hacer una película...

Sin embargo, ustedes suelen trabajar con gente importante...
D. A. P.: Muchos realizadores hacen películas sobre personas totalmente desconocidas, que después son difíciles de distribuir, de encontrar una sala para exhibirlas. Si querés vivir de esta actividad, es mejor orientarte hacia personajes que ya son conocidos. Esto hace más fácil la tarea, pero no te asegura una película mejor.
C. H.: Se parte a menudo de la noción de que nos gusta observar personas que saben cómo hacer las cosas bien. Eso no significa necesariamente que vaya a ser un buen personaje en la película. Existe una falsa idea acerca de que esto puede dar más dinero porque es percibido como un producto más valioso, lo que en general no sucede en los Estados Unidos. Después de hacer *The War Room*, cuando Clinton ya era presidente, no pudimos vender la película a la televisión norteamericana hasta que no la estrenamos en los cines. Quizás hubiera sido más fácil hacer una película sobre un desconocido que se está muriendo de sida, porque podría haber sido percibida como una obra educativa y todas esas cosas para las que sirven los documentales.

Muy curioso, porque si hicieran una película similar a *The War Room* sobre las elecciones en un pueblito, a la gente le gustaría. Pero eso también sería una ficción para la gente.
D. A. P.: Podría ser hermoso, muy interesante. Pero no se puede evitar medir estas películas por el tenor de tu protagonista. Una obra de la escuela secundaria puede ser muy interesante, muy divertida, pero lo importante está, por ejemplo, en Broadway. Nos lo decimos a nosotros mismos: las mejores estrellas, los mejores músicos, los mejores actores, los mejores directores van todos a Broadway porque allí se encuentran mejor. De eso se trata Nueva York. Si querés ver lo mejor de algo, es mejor ir a Broadway que a una escuela secundaria. Hollywood se puede permitir hacer una ficción sobre la escuela secundaria con Brad Pitt como profesor y muchas otras estrellas en el elenco. Sería una película que contiene lo mejor, pero no trata acerca de eso. Como en esa película sobre el pianista, *Claroscuro*, ellos no estaban interesados en el mejor pianista sino en una historia que trascienda eso. Fue un curioso caso de fraude: fui a ver la película y pensé que sería un placer escuchar esa pieza que me encanta y me di cuenta de que la tocaba con errores tremendos. Es curioso porque podrían haber llamado a cualquier pianista fantástico, pero la gente no ve películas de ficción para encontrarse con lo mejor.

No, solamente con la idea y no con algo bueno de verdad.
D. A. P.: Mucha gente no sabe que se encuentra con lo mejor cuando lo escucha o lo ve.

¿Harían la película sobre el pueblito?
D. A. P.: Puede ser. No tenemos reglas que indiquen sobre qué deben tratar las películas que hacemos. No podemos ignorar nuestra necesidad de hacer un film por año. Nosotros no trabajamos para alguien que nos paga un sueldo. En ese caso, tal vez haríamos películas sobre temas distintos. Tenemos que invertir nuestro dinero y, aun sabiendo que después lo vamos a recuperar, eso siempre implica una apuesta, y tenemos que tener confianza en ganarla para poder seguir haciendo lo que queremos. ■

Entrevista: F & Q
Transcripción del inglés:
Lisandro de la Fuente

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

Sugerencias para formar su pack

7 videos de Nikita Mijalkov

$ 90.-

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

5 videos de Carl Dreyer

$ 70.-

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

3 videos de Akira Kurosawa

$ 45.-

- Dodeskaden
- Dersu Uzala
- El ángel ebrio

2 videos de Luchino Visconti

$ 33.-

- Grupo de familia
- Senso

Consulte nuestros catálogos y forme sus propios packs.

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

Comunicarse a:

El Amante
Tel.: 322-7518

Santa Avita

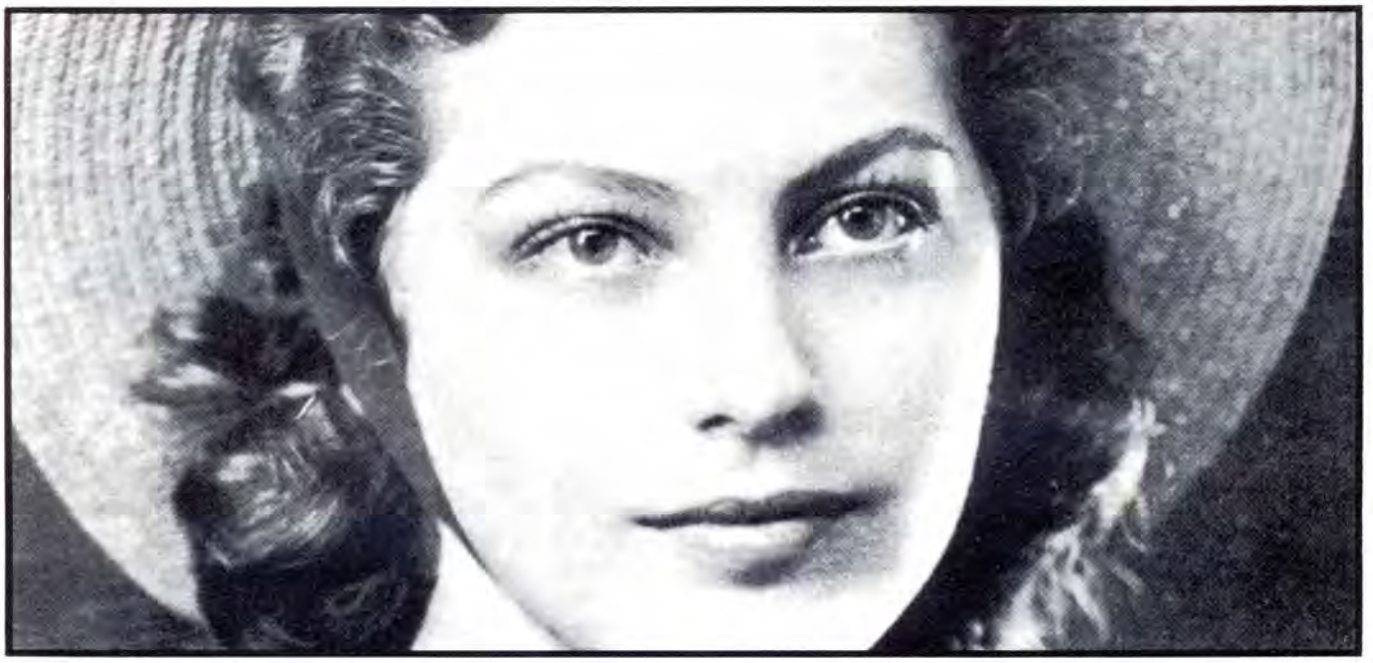
por Tomás Abraham

Primera. ¡Feliz año nuevo 1998 a todos mis amigos de *El Amante*! Salud, pesetas y amor. Les deseo el mejor cine, los mejores viajes, los mejores festivales, y la mejor televisión. Mi amigo el Cuadrado llega vivo al cambio de año, no digo más vivo que nunca, sino vivo. El Cuadrado sigue encendido y próspero. Sus 65 canales funcionan uno tras otro y otro tras uno. Ida y vuelta. Cuando no tengo la suerte de disfrutar de un fin de semana en las orillas de nuestro río, me encierro con el Cuadrado y lo maratonizo desde un sillón de dos cuerpos y el mío cubriéndolo encogido. Empiezo el viernes a las seis de la tarde y me retiro el domingo a las doce de la noche. Ceno en el sillón. El lunes me levanto molido. Con dos fines de semana seguidos cumpliendo este hábito mi mente se rebela y sigo el consejo de Favaloro que nos recuerda que es bueno para el corazón tomar un poco de vino y caminar. Cumplo así con el ritual que siempre olvido. Me dispongo a mover los pies. Caminar y mirar se parecen al zapping que solo empieza a paladearse a las diez cuadras, antes es un vía crucis. Mientras camino pienso. Divido la ciudad en barrios. Mis trayectos no difieren mucho de los mapas. Salgo de Palermo que para mí empieza en Dorrego y termina en Medrano al sur, Paraguay al este y avenida Córdoba al oeste. Si prosigo la caminata, entro al Barrio Norte que me lleva hasta la zona recoleta. Pero me resulta difícil llegar hasta Coronel Díaz, y más me cuesta atravesarla. Aún recuerdo cuando mis paseos comenzaban desde mi departamento en Riobamba y Paraguay; luego comenzaron desde la desembocadura de mi nuevo edificio sito en la calle Agüero esquina Peña. Más tarde desde Coronel Díaz y Charcas; siguió mi hogar de la calle Salguero; hasta el año pasado caminaba desde mi residencia de Malabia y Costa Rica, ahora lo hago a partir de Dorrego. Me mudo seguido. Alguien me empuja tierra adentro. Si llego a atravesar Lacroze, soy hombre muerto, me esperan los peores recuerdos de mi adolescencia. Vuelvo de la caminata revitalizado. Voy rara vez al cine. No frecuento librerías. Cuando salgo a comer, lo hago lo más cerca posible de mi casa. De vez en cuando paso a saludar a mis amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, me refiero a Fernando Fader y Pío Collivadino. Me quedo quieto unos minutos ante un paisaje cordobés del primero y ante *La hora del almuerzo* del segundo, y me voy. Es mi modo de ir a misa. Con los amigos vivos hablo por teléfono. Escucho tangos. A veces escribo. Me siento feliz.

No leo, por una razón sencilla. Leer y escribir es mi trabajo. Cuando descanso no leo. Salvo, rarísima ocasión, que me regalen una joya hipnótica, como la edición de las memorias de Ava Gardner. Si me dieran a elegir con qué actriz me iría a una isla de la Polinesia a encerrarme un fin de semana, me la llevaría a Ava. De la lectura de su vida me quedan algunos recuerdos. Le resultaba incómodo el estrellato. Se sentía permanentemente vigilada. Ser actriz de cine era un duro trabajo. Tenía un contrato con la Metro Goldwyn Mayer. Por este contrato recibía un sueldo y la obligación de filmar películas durante una larga cantidad de años. Si decidía tomarse descansos ya fueran imprevistos o programados, esos días no autorizados se le sumaban a su obligación contractual. Cuanto más desordenada era, más se prolongaba el contrato. Un Fausto al revés porque el contrato la amargaba y le hacía perder dinero. Lo había firmado cuando comenzaba su carrera, y pagaba su precio.

Era una buena bebedora, no una bebedora perdida. Tenía gran resistencia y un pedo alegre. Sus hombres, grandes bebedores también, podían tener una borrachera pesada. Frankie era celoso y recriminoso. Durante su matrimonio, Ava y Frankie se potenciaban los celos. Terminaban a los gritos pelados y los desplantes. Ava, por ejemplo, huía a las calles de Nueva York, eran noches de tormenta, se tomaba un taxi a cualquier lado, bajaba en un suburbio. Se empapaba hasta los huesos, y se tomaba otro taxi para volver después de haber llorado un buen rato. Entraba al depto, y Frankie, silencioso, le decía que se seque, y le preparaba un llamativo reconstituyente. Ponía la sartén en el fuego, unas gotitas de aceite de oliva, un huevo para freír, mojaba el pan blanco sobre el crepitante aceite y le daba el sandwich de huevo con un vaso de leche.

No fue un matrimonio largo, más bien corto, pero siempre fueron amigos. Después del divorcio, podían juntarse un día en cualquier país que los cruzaba, y se separaban inmediatamente para no matarse. Sinatra, que era un seductor, nunca le cantó una canción; Ava decía que era un verdadero profesional, cantaba en los lugares adecuados. Salvo una vez, cuando quedó embarazada. Con sus mejores lágrimas italianas en los ojos le cantó una canción en



Ghana o Kenia, no recuerdo en este momento, era el lugar en donde filmaba *Las nieves del Kilimanjaro*. Pero Ava fue a Londres a abortar.

Decía que el estrellato le resultaba incómodo. Una noche, en un hotel de Madrid, ve en el lobby a Bette Davis. Se le acerca y le dice que ella es Ava Gardner, y que era su gran admiradora. Cuenta que Bette le respondió lo que ella quería escuchar. "Claro que lo eres, querida... claro que lo eres." Y se retiró majestuosamente. Para Ava eso era ser una verdadera estrella.

Otra noche salió a tomar unas copas con un amigo. Fueron a un bar en el que la conocían por sus salidas con Frankie. Bebieron con ganas. Pero Ava era un toro. Aunque ya cenados, le dio hambre, quería su carne asada, proteína de su agrado. Llegaron a uno de estos *steak house* en el que la mimaban y le guardaban una botella de tequila añejado. En ese momento, Ava recuerda alarmada que le había prometido a un amigo que cuando volviera a Nueva York visitaría a su hijo que estudiaba en la Universidad de Princeton. El amigo le propone tomar un taxi y viajar los cien kilómetros hasta Princeton. Llegaron a la madrugada. La botella de tequila siempre bajo el brazo de Ava. Preguntaban por el nombre del muchacho sin saber dónde se albergaba ni qué estudiaba. Ava llevaba un vestido negro largo escotado y un tapado de visón blanco. Cuando eran casi las ocho de la mañana, el amigo le propone dirigirse directamente a la casa del presidente de la universidad. Frente a la fachada jeffersoniana de su casa, el amigo se detiene y reconsidera toda la situación. Le dice a Ava que presentarse intempestivamente a esa hora, en la que posiblemente el presidente de la academia apenas terminaba de afeitarse y tomaba su zumo de toronjas en robe con su amable esposa, tocar el timbre con el tequila bajo el brazo desnudo mal cubierto por el visón iba a ser asunto complicado. Quizá lo mejor, le sugirió amablemente, era volver con un taxi a Nueva York. Ava accedió aliviada. Al llegar al hotel, mientras Ava bajaba y se despedía, de pronto pega un grito y se agarra la cabeza para exclamar: ¡Jesús, pero si era en Yale!

Ava amaba España. Deja Hollywood y decide irse a vivir allí. Primero alquila una casa y luego se muda a un apartamento en el número 11 de la avenida Doctor Arce. Dice que nunca supo quién había sido el doctor Arce, pero descubrió muy pronto que su vecino de al lado era ni más ni menos que Juan Perón, el ex dictador de Argentina. Escuchemos a Ava: "Ahora bien, aparte de que no me caía muy bien la señora con la que estaba viviendo, Perón tenía un rasgo muy perturbador. De vez en cuando salía a su balcón, que era contiguo al mío, y hacía largos, ruidosos y gesticulantes discursos dirigidos a la calle vacía. Nadie le hacía caso; supongo que ni siquiera le oían con el ruido del tráfico. Pero los discursos me molestaban a mí, y maldita sea, me parecía que rebajaban el tono de la vecindad". Esta última observación —en la traducción que hace al español su amiga Lucía Graves, hija del poeta y erudito inglés Robert Graves, también amigo de Ava— debe manifestar su inquietud por la cotización de la residencia. Pero lo interesante es el modo en que Ava batalló contra esta molestia doméstica sin acudir a las desgraciadas reuniones de consorcio. Como su castellano ya era bastante rico, meditó en la palabra que podía rimar con Perón, y la encontró. Por eso nos cuenta: "De modo que cuando el señor Perón salía solemnemente a su balcón y empezaba a arengar a sus seguidores invisibles, Reenie —una ama de llaves— y yo, y cualquier otro sirviente que estuviera por allí, formábamos nuestro propio partido de oposición y cantábamos al unísono: ¡Perón es un maricón! Después de todo, si estás involucrado en política, tienes que esperar cierta dosis de oposición. Si el muy canalla quería restablecerse como dictador de Argentina, que fuera a ensayar a un estudio, como cualquier otro artista".

Conocemos el particular conservatorio elegido por Perón para terminar su función. Fue en 1972 y recuerdo que no había más localidades. Otro día, en el que Ava decidió hacer una fiestita con un grupo de connacionales, sonó el timbre: "Al abrir la puerta para dejar entrar a un invitado más, me fijé en la tía esa de Perón que pasaba por delante, con la nariz muy alta y su par de cursis perritos falderos, ladrando ridículamente al bajar la escalera. Así que dije a mis dos perros, dos corguis muy aristocráticos: ¡vamos, coged (en español) a esos dos chuchos! Y como si les hubiese dado la orden de salida, bajaron a toda velocidad por la escalera, armando mucho jaleo, aunque estoy convencida de que no hicieron daño a los perros".

Luego cuenta que a los diez minutos una llamada de Perón le hizo invadir la casa con guardias civiles, lo que la

persuadió de lo cerca que estaba Perón de Franco, tanto como de su balcón.
Así fue que las memorias de Ava Gardner me hicieron olvidar por unas horas la calesita televisiva. Pero no fue por mucho tiempo. He visto tantas cosas sin nombre, sin director, sin actores conocidos, sin los comienzos, películas por la mitad, programas en porciones, fragmentos de lo que sea, y también cosas muy buenas que olvidé, que hace que mi amigo el Cuadrado sea un descompresor de obsesiones. Me permite ser un poco *absent-minded*. Mi amigo el Cuadrado me separa de la manía del control, no me refiero al remoto sino al cotidiano. Vi un rato una película de John Travolta y Harry Belafonte, una película invertida, imagino que esa fue la idea del creativo que inventó el guión. Es un blanco pobre y laburador, con su familia blanca, que trabaja para un empresario negro; Travolta hace trabajos varios, entre ellos entrega un paquete a un amigo de su patrón, que es Harry Belafonte, y cuando llega a su supermansión, al ver una ventana abierta, mira adentro, luego deja la encomienda y se va. A Harry no le gustó su actitud, porque la ventana daba al dormitorio de su ya madura esposa, y cuando ve a su amigo en una reunión en su casa, le dice suavemente que no le gustó la actitud del mensajero. El patrón negro entendió en seguida lo que querían decirle, no sería la primera vez que un blanco supuestamente diligente y trabajador, se ponga a incomodar a mujeres negras, para no hablar de los más salvajes que las violan. Despedido, Travolta queda sin nada, sin casa, con su familia en la calle, mientras los ricos negros que lo habían fletado acompañan a sus mujeres a cumplir sus rituales benéficos, las ceremonias en las que juntan dádivas para entregar a los albergues de pequeños blancos huerfanitos que hacen llorar de pena a las negras enjoyadas. En fin, llegué a la media hora.
Disfruté de lo que considero el programa cómico mejor concebido desde que el Gordo Casero dejó la televisión. Se llama *Hielo y limón* y lo conduce Mónica Alzaga. Es un programa de entrevistas en fiestas en casas, vernissages, ágapes, pasarelas, discos, boliches, boutiques, hecho a la manera de otros que en el cable curten el estilo paquete, pero dije hecho a la manera, porque es lo mismo en grotesco, nadando en el ridículo. Pero un ridículo provocado por Mónica Alzaga, que es la que más se divierte en los reportajes mientras se ve que los verdaderamente famosos le dan la espalda, a pesar de su apellido de hacendada, y ella, sin más remedio, y por algún dinero, se queda haciéndole preguntas a la esposa emperifollada de algún magnate de mercería. A pesar de estas dificultades, Mónica logró traspasar la barrera de la pacatería de los vip, y en la última época fue mejor recibida. El ciclo ya terminó.
Se me apareció un programa que se llama *Ciudad prohibida*. Interviene un actor down que hace de adolescente down y depura el ambiente corrupto de los protagonistas con palabras celestiales ya que es el único puro. Lo rodean Nora Cárpena, Thelma Biral, Zulma Faiad, una Bette Midler argentina, un tal Rizzo; y todos ellos rodean a su vez una pileta de una casa con parque, en Necochea, en los títulos hay muchos agradecimientos a Necochea. Anoté el nombre de la cosmetóloga: Cristina Jamamit, por si alguien quiere parecerse a Nora Cárpena o a Thelma Biral, que hacen de hermanas, y una es esposa y la otra amante del mismo hombre. Mucho nihilismo, decadencia y corrupción en Necochea, con mucha amistad entre amigas, sesiones de yoga erótico sobre almohadones bajo la conducción de un egresado en kamasutra bonaerense, y con la esperanza de que el mensaje del actor down los convierta a la rectitud. Es una verdadera telenovela que se merece cuatro dedos, tres estrellas y un grisín.
Vi un documental por el interesante canal á, un maravilloso reportaje a Pasolini. En el final, cuando el periodista francés le pide a Pasolini que hable de sí mismo, a Pier Paolo le brillan los ojos y le dice que él no puede hablar de sí mismo, porque él es infinito. Que hay un infinito exterior y un infinito interior. Y que solo para el periodista que lo interroga Pasolini es un ser finito. Pasolini dice que es un Narciso con un amor feliz por sí mismo y un amor desgraciado por el mundo. Que sus películas expresan su agioia, como agioia es el canto del ruiseñor, un rapto poético, una alegría de ser. También dice que trabajar, hacer una película es para él una prueba existencial, se trata de vencer o morir, y siempre se corre el riesgo de morir. En realidad, nunca sabe si filmar expresa su deseo de vencer o morir.

Segunda. Una psicoanalista perspicaz me recomendó hace algunos meses que leyera la novela *América* de James Ellroy. No fue fácil conseguirla. El otro día vi la película *Los Angeles al desnudo* basada en una novela de Ellroy. Voy por la página 300 del libro, tiene 562. De la película vi todos los 143 minutos. La película comenzó con glamour, siguió con una complejidad un poco densa, y terminó en un melodrama para semidescerebrados. Semi, porque tampoco fue un bochorno. Pero el final de la película: el amor entre el policía violento y el legal, al fin covágines, y nada menos que de Kim Basinger —que tiene una mirada parecida a la de Nora Cárpena en la comentada *Ciudad prohibida*—, este pacto sexual y administrativo entre un legal ya no tan legal y un violento bastante tierno, decía que este final pobre no impide ciertas reflexiones.

La complejidad de la película está dada por la multitud de personajes de los que se habla. Las matufias involucran a tanta gente, que si uno no es miembro del club, se queda pagando. En el libro esta dificultad se multiplica ya que la trama es más vasta. En la novela *América* el llamado crimen organizado se compone de una cartelera enorme. En la película de lo que se trata es del submundo de la policía de Los Angeles, de sus relaciones con algunos miembros de la mafia. En la novela la cadena incluye a políticos, fundamentalmente a todos los que rodean a la familia Kennedy; a las mafias de Chicago y Miami; a los sindicatos, fundamentalmente el de camioneros liderado por el famoso Jimmy Hoffa; a miembros del FBI, comenzando por su jefe E. Hoover; a miembros de la farándula hollywoodense; a gente de las finanzas, con el protagonismo excluyente del mítico Howard Hughes; a sectores del periodismo amarillo, la mentada revista *Hush Hush*, que también aparece en la película vía su director Danny De Vito; y a cubanos anticastristas recién llegados a las costas de La Florida. Todos esto sucede entre 1959 y 1963.

En la presentación, dice James Ellroy:

"El país nunca fue inocente. Los norteamericanos perdimos la virginidad en el barco que nos traía y desde entonces hemos mirado atrás sin lamentaciones. Pero no se puede atribuir nuestra pérdida de la virginidad a ningún suceso o serie de circunstancias en concreto. No se puede perder lo que no se ha tenido nunca.

La nostalgia como técnica de mercado nos tiene enganchados a un pasado que no existió nunca. La hagiografía convierte en santos a políticos mediocres y corruptos y reinventa sus gestos más oportunistas para hacerlos pasar por acontecimientos de gran peso moral. Nuestra línea narrativa desde entonces se ha difuminado hasta perder cualquier asomo de veracidad y solo una descarada sinceridad puede rectificar esta línea y ajustarla de nuevo a la realidad.

La auténtica trinidad de Camelot era esta: Dar Buena Imagen, Patear Culos y Echar Polvos. Jack (sobrenombre de John) Kennedy fue el testaferro mitológico de una página particularmente jugosa de nuestra historia. Tenía un acento elegante y llevaba un corte de pelo sin igual. Era Bill Clinton, salvo la penetrante mirada escrutadora de los medios de comunicación y unos cuantos michelines fláccidos en la cintura.

Jack fue asesinado en el momento óptimo para asegurarse la santidad y en torno a su llama eterna siguen girando las mentiras. Ya es tiempo de desalojar la urna y de exponer a la luz unos cuantos hombres que contribuyeron a su ascenso y que facilitaron su caída.

Eran policías corruptos y artistas de la extorsión. Eran expertos en escuchas clandestinas y mercenarios y animadores de clubes para maricas. Si alguno de ellos se hubiera desviado de rumbo durante un solo segundo de su vida, la historia de Estados Unidos no existiría como la conocemos".

Hasta aquí la presentación que Ellroy hace de su novela. La edición trae un catálogo separado en el que en el anverso y reverso hay una lista de nombres correspondientes a los personajes principales del libro, que remiten a personalidades que fueron o son reales y públicas. Conté 78 personajes, que van desde los hermanos Jack y Bobby, hasta Lenny el judío, mascota de la mafia y animador de espectáculos. Esta novela, como la película, me plantea varios interrogantes. Para empezar, destaco mi ignorancia respecto de la legislación sobre derecho de opinión en los EE.UU. En la novela, el presidente de los EE.UU., mártir y figura amada por su pueblo, es mostrado como un mujeriego incontrolable, casado con Jackie por negocios; habitante asiduo de hoteles baratos, amante de prostitutas al ritmo exiguo de dos minutos cuarenta segundos hasta el orgasmo, debido a sus dolores de espalda; protegido por personajes lameculos como su cuñado y actor Peter Lawford que lo vincula con la farándula, llámese Frank Sinatra; en la novela el jefe del clan, padre del presidente, el señor Joseph P. Kennedy, es presentado como un hipócrita, hacedor de fortunas ilegales, importador de mexicanas para hacer películas porno, pagándoles nada y volviéndolas a la frontera, y padre natural y clandestino de señoritas hermanastras de sus adorados hijos. Robert Kennedy es recortado como un tilingo que quiere compensar el mal olor de la fortuna familiar con una obsesión antimafiosa que no tiene más peso que su moral victoriana que tampoco está exenta de deslices; en fin, esto para empezar. Por eso me pregunto sobre la legislación norteamericana, ya que estas y otras figuras públicas se suceden en el libro con las manos en más de una masa, y todo esto en una novela de un escritor reconocido como uno de los más grandes novelistas del país del Norte.

Por un lado, entonces, mi ignorancia. Por otro lado, algunas conjeturas y un interrogante. En la película no hay buenos y malos. Todos son bastante malos, y, quizás, alguno un poco bueno. No es *Poliladron*. El policía legal cede sus principios al final, confesando que se dejará usar, y los usará, a los jefes encubridores de la policía de Los Angeles. Para él, parece ser, la reforma de la policía no pasa por la denuncia total, que provocaría una crisis difícil de revertir en muchos años, de la que él también sería

posible víctima, sino en aislar a algunos de sus miembros, fortalecer a otros, y desplazar algunos poderes para encumbrar a otros. Un estratega. ¿Cuál es la conjetura? La novela y la película giran por la década del cincuenta, pero no tiene por qué terminar ahí su enfoque temporal. Se trata del perímetro del crimen organizado, de las relaciones del poder con el crimen organizado. Hoy decimos mafia, antes también se decía así. Pero no es por supuesto la caricatura siciliana. Es un determinado diagrama del poder. Participan fuerzas de seguridad, mafias de la droga, del juego y de la prostitución fina y de la gruesa, estrellas del espectáculo mediático y deportivo, la prensa que hace de puente para las extorsiones recíprocas entre facciones en pugna, representantes políticos, financistas y dirigentes sindicales. El crimen organizado se nos aparece como la metáfora del poder actual. Es la concepción dominante de la política de nuestros días. Armas y dinero, el resto es verso. El que no lo entienda, a vender tulipanes en el mercado de las flores. Si esta es la conjetura, si el poder se modela sobre la red del crimen organizado, surge un interrogante: ¿hemos llegado al fin de la historia como lo pretendía Fukuyama? ¿No hay otra organización planetaria que la que imponen las mafias chinas, japonesas, colombianas, rusas, nigerianas, y todos sus socios mayores y menores?

¿Cuáles fueron las metáforas que funcionaron para la política del siglo veinte? ¿Podemos decir que el Gulag o Auschwitz funcionaron como la matriz de las políticas y de las ideologías que ungieron al Estado como el ojo del poder? Una vez disuelto el ideal del Estado justiciero y de su accionar clandestino por el que denunciaba, inventaba juicios sumarios, fraguaba acusaciones, organizaba a las masas hasta su más secreta intimidad, una vez disuelto el Estado que programaba a la especie, planificaba, depuraba, inventaba un superhombre o un hombre nuevo, una vez que ha sido sustituido por la dinámica de la sociedad civil, privatizada, desregulada y mercantilizada, ¿esta nueva libertad globalizada es la que engendra al crimen organizado como nueva metáfora del poder?

Tampoco podemos asimilar el mundo que despliega Ellroy con el que nos presentaba Rodolfo Walsh en *Operación masacre*, *El caso Satanovsky* o *Quién mató a Rosendo García*. Walsh mostraba cómo las distintas facciones políticas rivales usaban el crimen para imponer sus intereses. Pero en este caso, no se trata de la inescrupulosidad de las bandas políticas, ni de una concepción del poder para la que el fin justifica el uso de cualquier medio. No es el ideal revolucionario identificado con el terror. Porque ya no se trata de fines, no hay fines extrínsecos al negocio, a la procuración de dinero y armas. Lo único que interesa es tener la posibilidad y la capacidad de obtenerlos.

El interrogante que sigue es el siguiente: el neoliberalismo como concepción que estipula que el mercado es el espacio de mayor eficiencia para asignar los recursos, y que la competencia es el modo más adecuado para diseñar una sociabilidad fuerte, el neoliberalismo, ¿puede ser un freno para esta exclusividad metafórica que modela el poder sobre la criminalidad? ¿O, por el contrario, es su estimulante?

Si es estimulante, ¿cuál puede ser su antídoto? ¿Los remedios que se proponen desde las nuevas identidades religiosas, atávicas, étnicas, que dicen compensar la anomia mercantil y delictiva del universo neoliberal con nuevas sacralidades?

Hay quienes, más optimistas, ven al crimen organizado como un arcaísmo que proviene de países que no han implementado la legalidad democrática. ¿Puede, entonces, el control democrático de las instituciones republicanas ser el modo de enfrentar el secreto del poder?

Termino aquí, este año nace con preguntas. Pero antes una denuncia.

En la página 152 del libro de Ellroy, hay una difamación totalmente injustificada. Por eso hago la denuncia pertinente. En un momento dado, se lo prueba al comediante Lenny, personaje adorado por todos los famosos del momento —interpretado por Dustin Hoffman en la película de Bob Fosse—, para saber hasta dónde está enterado de los secretos de la farándula. Se lo quiere contratar como free lance chismorrero de la revista *Hush Hush*. Para medir sus conocimientos, se lo somete a un curioso interrogatorio.

El gorila enviado por Howard Hughes, el financista de la revista, comienza un interminable listado que haría sonrojar a más de uno de nuestros periscopios, del que presentamos un dos por ciento:

—¿Quién mató a Tony Trombino y Tony Brancato?

—O Jimmy Frattiano o un policía llamado David Klein.

—¿Quién tiene la polla más grande de Hollywood?

—Steve Cochran o John Ireland.

Después se le nombran personajes de los que debe responder con un atributo adecuado.

—¿Johnnie Ray?

—Homosexual.

—¿Jayne Mansfield?

—Ninfómana.

—¿Bing Crosby?

—Borracho pegaesposas.

—¿Desi Arnaz?

—Buscador de prostitutas.

Y ahora la difamación.

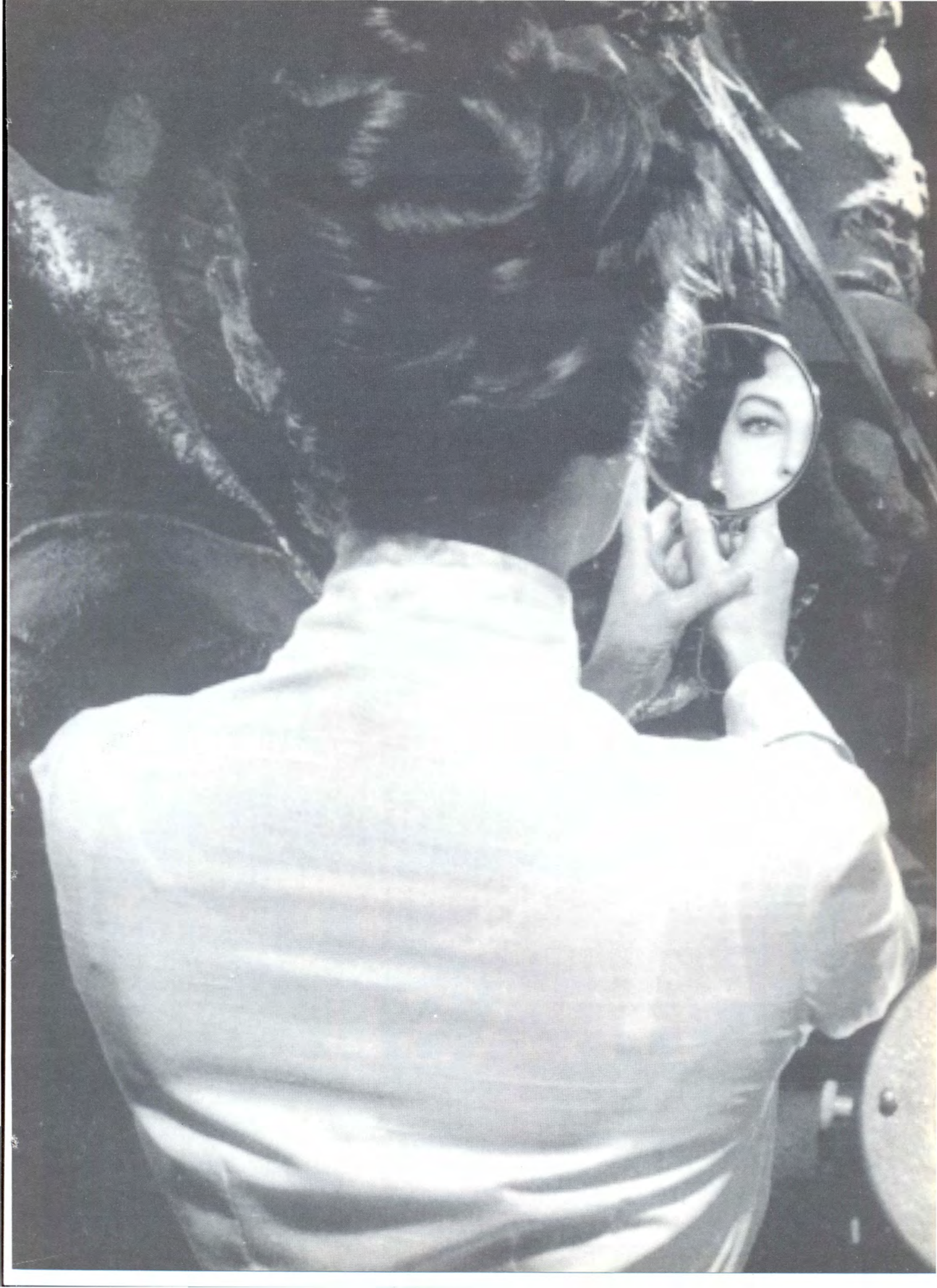
—¿Con quién engañaba Ava Gardner a Sinatra?

—Con todo el mundo.

Bien, esto no es cierto, con todo el mundo no. Es mentira. Lenny pasó la prueba con éxito y fue contratado por la revista. Pero hizo trampa. El comediante Lenny se hace eco de la envidia de las mujeres y del despecho de hombres que, como Howard Hughes, nunca se la llevaron a la cama. Ava sabía de rumores y corrillos sobre su particular predisposición sexual. Recuerda en sus memorias la vez que conoció a Stewart Granger mientras filmaban una película en Londres. Stewart era en realidad su apellido, y James era su nombre. Ya se imaginan qué lío para el pobre, tenía un homónimo —el otro Jimmy Stewart— que se le había adelantado. Su esposa era la actriz Jean Simmons, que en mi infancia, cuando el amor era puro para mí, encarnaba la máxima dulzura brillando en sus ojos bondadosos. Pero después cruzaba al cine de enfrente, y veía una de Jane Russell, cuya dulzura no voy decir dónde la tenía. En fin, Stewart invita a Ava a tomar unas copas, así, para hacerse amigos. Y las tomaron. Cito a Ava: "Nos llevábamos estupendamente y, de pronto, a no sé qué hora de la madrugada, se le ocurrió decirme que le resultaba imposible serle infiel a Jean. Yo sonreí, le di una palmadita en la mano y dije: 'Encanto, has estado leyendo los recortes de prensa equivocados'".

Así era Ava, que alguna vez contó que el piropo más lisonjero que le habían dicho fue uno de George Cukor, que en una entrevista dijo: Ava, es un caballero.

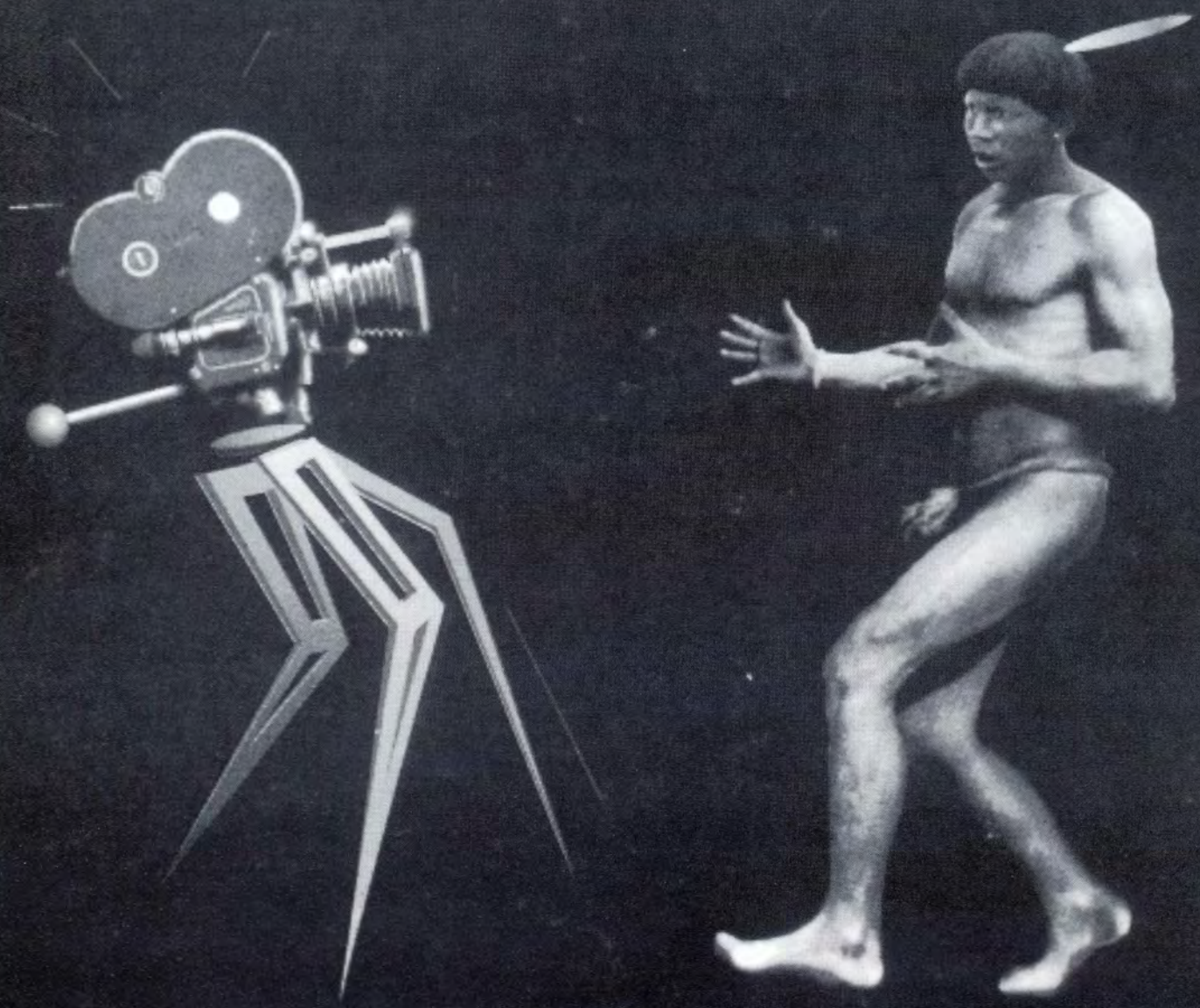
Ava Gardner es la abanderada de las estrellas, es la razón de mi vida y una santa que me hubiera acompañado a la Polinesia. Por eso, les pido a mis amigos de *El Amante* que ilustren esta nota con una foto de Avita. ■



O Único Índio Bom É O Índio Filmado

USINA DE KYNO APRESENTA FILME DE

SYLVIO BACK



YNDIO DO BRASIL

apoio CINEMATECA BRASILEIRA CINEMATECA DO MAM
MUSEU DO ÍNDIO ARQUIVO NACIONAL
CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL FUNARTE
FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
DRAMATIZAÇÃO DE POEMAS JOSÉ MAYER
MONTAGEM E EDIÇÃO FRANCISCO SÉRGIO MOREIRA

Algo más sobre la obra de Sylvio Back

El sofocado malestar de las culturas

Conocimos al director brasileño Sylvio Back en el Festival de Mar del Plata del año pasado, donde se exhibió su film Yndio do Brasil. *Más tarde algunos viajeros de esta revista coincidieron con él en varios festivales. Sylvio Back empezó a ser un nombre frecuente en los diarios de viaje. Le hicimos varias entrevistas que nunca se publicaron hasta que en* El Amante *Nº 65 decidimos que fuera él mismo quien se presentara a nuestros lectores en un autorreportaje (ciertamente un tanto arrogante). Los lectores no habían tenido contacto con su cine hasta ayer nomás. Para reparar ello, Yesterday Video acaba de editar en nuestro medio tres de sus documentales:* Yndio do Brasil, República guaraní *y* La guerra de la Triple Alianza. *Entonces ya es tiempo de come Back sobre Sylvio, otra vez.*

por Alejandro Ricagno

Mi obra está centrada principalmente en la memoria y en la historia del Brasil. SB

La obra fílmica de este cineasta, guionista, ensayista, polemista y poeta, hijo de inmigrantes alemanes y húngaros, natural de Blumenau y habitante de Curitiba, comprende una totalidad de 34 films entre cortos y mediometrajes (la gran mayoría para la Red O Globo), y ocho largometrajes: *Lance maior* (1968), *A guerra dos pelados* (1971), *Aleluia Gretchen* (1976), *Revolução de 30* (1980), *República guaraní* (1982), *Guerra do Brasil* (1987), *Radio Audiverde* (1991) e *Yndio do Brasil* (1995). Conocer solo la última parte de su obra (a la que habría que agregar un reciente documental producido para la TV alemana sobre la estadía del escritor Stefan Zweig en Brasil, suerte de borrador para un proyecto mayor) es conocer la punta del iceberg de un proyecto ambicioso y abarcativo que tiene como centro descubrir la historia no oficial del Brasil, de las relaciones con sus vecinos, y la deconstrucción de los mitos históricos latinoamericanos y latinoamericanistas. Sylvio Back adscribe a lo que él llama un cine "desideologizado", término que en esta era del supuesto fin de la historia y de las globalizaciones puede llevar a más de una confusión. Desideologizado no quiere decir, para Back, ausente de toda ideología sino contrario al pensamiento de una ideología dominante concebida en bloque, ya sea desde el pensamiento más nacionalista sostenido por la derecha y las instituciones militarizadas como desde la postura de los partidos de izquierda que generalmente anteponen una tesis y manipulan los hechos para reafirmarla. Este punto (sobre el cual volveremos) lo ha llevado a ser una *rara avis*, un cineasta-investigador que incluso se ha enfrentado con algunas posturas del llamado Cinema Novo.

Periodista, comunista y seminarista son cosas que no se dejan de ser nunca. Si lo has sido alguna vez, morirás siéndolo. De estas tres cosas yo solo he sido periodista y ese espíritu de curiosidad me ha llevado a investigar en nuestra historia. SB

Hay también un cierto aire que podríamos llamar de marginal aristocracia geográfica que exhibe Sylvio Back, ya que su cine pone en el centro de la discusión intelectual el área del Sur de Brasil, enfrentado en cierto modo con el cine nordestino, o de Río o de San Pablo (ver nota en *El Amante* Nº 65). No podemos, por ahora, hacer una relación entre sus films de ficción y sus documentales porque solo conocemos estos últimos. Al respecto únicamente tenemos lo que nos ha dicho el director y un breve e interesante trabajo del sociólogo y crítico Flávio Ahmed, *La historia reinventada*, publicado en 1994 con motivo de una muestra itinerante de los films de Back. Ahmed señala una evolución lógica desde la ficción del primer largometraje, *Lance maior* (1968), centrado en los problemas de una familia de clase media y analizando los conflictos que surgen en su seno cuasi antropológicamente, hasta el documental de montaje *Radio Audiverde* (1991), paso previo para *Yndio do Brasil*. La última parte de su producción se compone exclusivamente de documentales que podríamos llamar "de collage" categoría en la que entra esta última película.

La temática de la colonización y la reducción a la servidumbre del indio sudamericano es ya una preocupación central en el doc *República guaraní* (1982), una contestación a dos bandas. Back revisa los orígenes y alcances de la "evangelización" y la construcción de ese supuesto paraíso civilizador que la orden de los jesuitas construyó en los márgenes de los ríos Uruguay, Paraná y Paraguay entre 1610 hasta 1767, año de la expulsión de las misiones en las colonias. Ahora bien, *República guaraní*

no deja de ser un film de tesis. Historiadores, religiosos, sociólogos, antropólogos van desnudando toda una mitología sobre la verdad de esa ciudad comunitaria, que no era otra cosa que una organización no demasiado diferente de la estructura social colonial, donde el indio era la mano de obra para los patrones, sean estos los padres espirituales de la orden o el imperio español. Back no interviene, hace un relevamiento cronológico y pormenorizado de la evolución y el fracaso de las misiones, y de su papel dentro de la economía colonial mediante análisis realizados a través de entrevistas a diversos estudiosos del tema enfrentados por montaje con las versiones edulcoradas de algunos religiosos. El descubrimiento de las falsedades históricas de este genocidio cultural son expuestas a través del análisis de los mismos documentos de la época, cartas, datos de cronistas, fuertemente ilustrados a través de una profusa iconografía. La cámara de Back hace hablar a estas ilustraciones al compás de diversas músicas indígenas o de alguna pieza barroca religiosa española. También se introduce en las ruinas actuales de las misiones e incluye material documental de archivo sobre los extinguidos indios xetas, que más tarde incluirá en *Yndio do Brasil*. El film no solo pretende hablar del pasado sino también relacionarse con las actuales propuestas de los indigenistas, entrar en polémica con los teólogos de la liberación y los izquierdistas más o menos románticos que rescatan el papel de las misiones jesuíticas como germen de una sociedad protocomunista, poniendo en duda además las intenciones del papel actual de la Iglesia en su relación con el aborigen. En este sentido *República guaraní* adquiere la posición de un manifiesto, de una denuncia. Si bien desde su resolución cinematográfica no resulta excesivamente novedosa, su afán de desmitificación la hace potente. Aquí se trata evidentemente de un film de guión; el develamiento de la verdad histórica no se produce desde la imagen, como en *Yndio*, sino a través del choque de las posturas ideológicas y políticas de la Iglesia con los datos aportados por los historiadores. Back se concentra en revelar que la sociedad de los jesuitas estaba perfectamente inmersa en el mundo colonial y que su expulsión se debió a intereses y negociaciones entre las coronas de España y Portugal y no a su presunto comunismo beato que allí supuestamente se implantaba. Una de sus últimas imágenes superpone el dibujo de un indio ataviado con su vestimenta de guerrero nativo con otro de un indio con ropas de soldado, listo para defender los territorios propios a favor de sus conquistadores en la Guerra de la Triple Alianza, que se desata a fines del siglo siguiente y que es el próximo paso de Back en su revisión del pasado.

La guerra de la Triple Alianza (*Guerra do Brasil,* en el original) continúa con la pesquisa del otro lado de la historia. En este caso se trata de una visión antiheroica del conflicto armado que envolvió a Argentina, Uruguay y Brasil enfrentados al Paraguay entre 1864 y 1870, y que constituyó una de las más grandes matanzas de la historia de Latinoamérica (si descontamos la de la conquista, claro está). Back va a utilizar aquí una variante: además de los testimonios de historiadores, escritores y militares argentinos, paraguayos, brasileños y uruguayos, recurre esta vez a una voz en off que a modo de guía va relatando los diversos avatares de la contienda sobre imágenes de ilustraciones, generalmente satíricas, extraídas de publicaciones de la época. Esa voz hará comentarios llenos de ironía que desmitifican las supuestamente gloriosas acciones militares de cada bando. Así desfilan la porfiada y desconfiada posición de Mitre, más preocupado por la infiltración de enemigos internos en las filas del ejército de Solano López que por la alianza con el Brasil a la que es llevado, la venalidad o la ineptitud de muchos militares brasileños y la ambigua actitud de Caixas. Pero, por encima de todos los participantes de la contienda, se impone el arquetípico mariscal paraguayo Solano López, que aparece como una figura emblemática del dictador "esclarecido" que prenuncia a algunos del siglo XX y la sombra de Madame Lynch. La postura y actuación de Argentina y Uruguay es diseccionada rápidamente por Back, dedicándole el mayor metraje del film al papel del ejército brasileño y la construcción de su supuesta heroicidad. Así una batalla va a ser relatada por dos militares y, según sean brasileños o paraguayos, van a construir una versión distinta de los resultados de la misma, aun cuando el resultado sea una derrota. Back coloca algunos de estos testimonios de los militares en las locaciones reales donde se libraron algunas de esas batallas. El tono castrense y heroico de estos relatos se enfrenta al comentario irónico de la voz en off, o a las lecturas de los mismos hechos realizadas por los especialistas. El teatro de operaciones deviene entonces verdadero escenario de una farsa trágica. Son muy interesantes (sobre todo para quienes conocemos malamente la historia mediante los textos escolares del lejano secundario) las diferentes lecturas sobre la figura de López a través del tiempo, la misteriosa sombra de la masonería que volaba sobre todos los responsables de la contienda (en Mitre y Caixas, verificadas, y con algunas dudas en Solano López), las sucesivas marchas y contramarchas de ambos ejércitos, la verdad sobre el relevamiento de voluntarios y los datos aterradores sobre la masacre en Asunción a cargo del ejército vencedor, entre otras lindezas. Menos convincentes resultan el poema y la recitación sobre Madame Lynch, la amante de López, a cargo de una actriz. *La guerra de la Triple Alianza* propone no una síntesis posible sino varios ángulos para descubrir la semilla del autoritarismo militarista que ha signado durante varios siglos estas tierras. Es interesante también descubrir el papel que juega Inglaterra en la contienda. De *República guaraní* a *Guerra do Brasil* hay una variación de intensidad rítmica en la estructura del documental. La ironía, ausente en aquella, aquí se hace presente en la voz en off. Esta voz se puede dar de bruces con la supuesta desideologización propuesta por Back, pero es el medio por el cual este hace hablar a documentos históricos contrarios a muchos de los testimonios de los militares. Ejerce entonces el mismo contrapunto que el montaje entre historiadores y religiosos en *República guaraní*. Desde el punto de vista estético, *La guerra* es un paso adelante ya que reemplaza la tesis por diversas tensiones entre el uso de la iconografía que varía su cromatismo en función narrativa, la profusión de voces, testimonios, búsqueda de locaciones actuales, desfiles, fragmentos de films de reconstrucción histórica (entre los cuales se pueden ver escenas de ese bodoque nacionalista *Argentino hasta la muerte,* filmado por Ayala). El film respira un aire profundamente antimilitarista y su revisionismo no postula un nacionalismo reivindicador, sino todo lo contrario. La desideologización, en este caso, no es una postura neutral sino el análisis exhaustivo desde varias perspectivas, todas contrarias a la iconografía heroica oficial.

El único indio bueno es el indio filmado. Richard Leacock

Yndio do Brasil es, de los tres films que presentamos aquí, el más original, más puramente cinematográfico y más irreverente. Después de las antirreseñas históricas de las películas anteriores, Back desemboca en el puro film de montaje. Primero con su película "radial" *Radio Audiverde* (1991), que explora, a través de canciones de Carmen Miranda e imágenes de archivo inéditas, la participación del Brasil en la Segunda Guerra Mundial y las tragicómicas relaciones entre este país y EE.UU. a raíz del conflicto, y finalmente con *Yndio do Brasil*. Es en esta última donde Back explora las diversas formas en que el cine extranjero y nacional ha visto al indio brasileño para terminar comprobando la trágica realidad que encierra la frase de Leacock que abre el film. La postura de Back es transparente: deja hablar principalmente a las imágenes que van desde documentales seudoantropológicos o

didáctico-castrenses, films de ficción de la época muda, de los años treinta, pornochanchadas de los 70, hasta noticieros de propaganda de la época de Sarney, de cruzadas "civilizadoras" e indigenistas. Más de cien fragmentos se contraponen y dialogan entre sí y con las más diversas músicas que han hecho del indio su tema. A ellos, Back suma su voz mediante la inclusión de unos pocos poemas en los que ironiza amargamente sobre la posición etnocéntrica con que el cine (y la realidad que encubre) ha tratado siempre al indio. Aquí se percibe bien esa postura que esgrime Back de dejar que el espectador saque su propia conclusión. Ver las propagandas oficiales, las campañas de "civilización" e "integración" del aborigen y los noticieros de la época de la dictadura militar en Brasil es comprobar las similitudes con la estética propagandística oficial de la dictadura en la Argentina ("es que el de las dictaduras del Sur del continente de la década pasada fue el único verdadero Mercosur que ha funcionado", nos decía Back en un reportaje). El efecto que provoca *Yndio do Brasil* es el del descubrimiento de una mascarada donde todos los rostros finalmente muestran la superioridad del conquistador, ya sea de manera paternal o autoritaria. *Yndio* presenta al cine como el espejo de una batalla en la que la suma de las imágenes del collage termina mostrando una realidad distinta de aquella que pretendía enseñar. Comprobamos que no hay diferencia en la mirada que el cine ha dirigido al indio a través del tiempo. El mismo enfoque ejercido desde un documental sobre una campaña "higiénica" de despiojización, en un relato ficcional de Hollywood de los cuarenta o en uno brasileño de los setenta que muestra un encuentro amoroso entre un indio y una blanca perdida en la selva. Guerrero o buen salvaje, mito sexual o mito domesticado, las imágenes nos permiten una doble lectura. El indio aparece en ellas tomado como objeto de burla, infantilizado o ridiculizado, pero finalmente es el trágico ridículo de esa mirada etnocéntrica lo que queda más expuesto a través de los films. Por eso al final Back no cierra el collage con una visión simplista y edulcorada; se niega terminantemente a dar una "solución final" o a clausurar el problema. Sabe que toda visión será exterior a esa cultura siempre retratada desde afuera, la marcará indefectiblemente con las claves de la civilización y la cultura occidental. Sobre las imágenes de una tribu lanzándose al agua, la voz del actor, que surge en momentos claves del relato (y que lo pauta rítmica e irónicamente junto con las músicas), recita un último poema que transcribimos a continuación:

Hoy no tengo ganas de negro / Hoy no tengo ganas de comunista / hoy no tengo ganas de burócrata / hoy no tengo ganas de feminista / no tengo ganas de cineasta / no tengo ganas de milico / hoy no tengo ganas de liberal / hoy no tengo ganas de político / hoy no tengo ganas de travesti / hoy no tengo ganas de ti / Hoy no tengo ganas de pobre / hoy no tengo ganas de privatista / hoy no tengo ganas de padre / hoy no tengo ganas de fascista / hoy no tengo ganas de delator / hoy no tengo ganas de turista / hoy no tengo ganas de nacionalista / hoy no tengo ganas de pastor / hoy no tengo ganas de socialista / hoy no tengo ganas de sertanista / hoy no tengo ganas de sí / hoy no tengo ganas de ecologista / no tengo ganas de separatista / no tengo ganas de anarquista / hoy no tengo ganas de astrólogo / hoy no tengo ganas de onanista / hoy no tengo ganas de antropólogo / hoy no tengo ganas de umbandista / hoy no tengo ganas de indigenista / Hoy no tengo ganas de indio / hoy no tengo ganas de mí.

Lo que de alguna manera sintetiza el espíritu que anima la obra de Sylvio Back. Una mirada independiente sobre el malestar de la cultura que su cine expone. Al descubrirlo en estas tres obras, que son un despertar a la pesadilla de la historia, dan ganas de ver otras de sus películas. Esperemos que también editen pronto *Aleluia Gretchen* para poder analizar cómo el director trabaja con esos temas desde un relato de ficción. ■

Ediciones El Amante presenta:

Perseverancia

Próximamente, El Amante *publicará* Perseverancia, *un libro del recordado crítico Serge Daney, jefe de redacción de* Cahiers du cinéma, *responsable de la sección de cine del diario* Libération *y fundador de la revista* Trafic, *fallecido en 1992. El libro incluye una larga entrevista de Serge Toubiana a Daney (cuyo comienzo reproducimos en estas páginas) y el artículo "El travelling de* Kapo*" que ya publicamos en el Nº 53. Primera traducción de Daney que se hace en castellano,* Perseverancia *es un testamento y una revisión del pensamiento de uno de los críticos más agudos y de mayor vuelo de los últimos tiempos.*

Antes de intentar ordenar nuestra entrevista cronológicamente, quiero decirte que lo que me impresiona de tu persona, cuando te escucho y te leo, es esa lucidez que hace que tu experiencia con el cine esté unida y concentrada a tal punto que puedes hacer una síntesis exacta utilizando tanto aspectos biográficos como experiencias teóricas, críticas y periodísticas. Hay un concentrado de historia, la del cine de la posguerra, que permite ver el transcurrir del cine y de la cinefilia desde tu infancia.

Hay una imagen que me gusta usar: la del espejo retrovisor. Llega un momento —llamémoslo la vejez, la muerte— en que es necesario mirar por el retrovisor. Allí vemos tanto la imagen de nuestro pasado como la forma en que esa imagen es modificada por todos aquellos presentes que ya no nos acosan, que desaparecen de nuestra vista como un palimpsesto que va cambiando velozmente. Nos limitamos a mirar hacia atrás, a través del espejo retrovisor, para ver a qué se parecía ese presente.

Quizás una ruta que no deja de girar nos transporta desde hace mucho tiempo: diez años, veinte años. En lugar de descubrir ante nosotros el paisaje que nos espera, tenemos la sensación de recorrer una espiral perfecta, demasiado perfecta. Como cuando tememos que el rulo de la autopista sea un círculo y no una espiral, y que nos devuelva al punto de partida. Resultado: ninguna imagen frente a nosotros y una sola imagen detrás, la viñeta omnívora del retrovisor que se recompone una y otra vez. El resultado es el éxito de esa frase que coloqué como epígrafe de mi primer libro: "Y en cuanto atravesó el puente, los fantasmas fueron a su encuentro".

Y los fantasmas vienen a esta Francia de hoy, esta Francia que incrédulo y molesto descubro que destila la misma canción de mi infancia. Pero tal vez sea solo una ilusión, un vértigo debido a esta espiral interminable que nos priva de cualquier otro paisaje que no sea aquel del cual venimos y que se ha convertido en la viñeta de nuestra vida y su leyenda. Sin embargo, en el momento en que digo esto, hay niños que no miran por el retrovisor sino a través del parabrisas, y que tienen la clara sensación de avanzar linealmente en el paisaje que los enfrenta. Eterno retorno de la toma de conciencia del eterno retorno. ¿En qué momento se volvió claro para mí ese efecto de espiral y de retrovisor? Sin duda cuando entré a *Libération*, es decir, tarde. Probablemente existen puntos de la espiral que pasan muy cerca del lugar de partida, de nuestro lugar de nacimiento, al que reconocemos un poco al vuelo pero tan cercano que tenemos ganas de tocarlo. Así, en un momento tuve el descaro de decir que había nacido al mismo tiempo que lo que yo llamo el cine moderno, el cine adulto, el cine desilusionado, el de Rossellini cuando hace *Roma, ciudad abierta*. Es casi un recurso nemotécnico: me digo que ya tengo la edad del cine moderno, un poco menos de cincuenta años. Y que no envejeceremos juntos. Queda el hecho de que preferí llegar al mundo en otro país, en Italia, y en un momento crítico fundamental. Cuando algo de la inocencia del cine ya se había dañado y no volvería. Era Italia, no Francia. No quise saber nada con la desilusión francesa, la de *El cuervo*, por ejemplo, que debo haber visto una sola vez.

***El cuervo* marcó a gente como Truffaut, Rohmer o nuestro amigo Jean Douchet: toda una generación que tenía entre diez y quince años durante la guerra y para la cual el film legitimaba cierta repugnancia por el mundo de los adultos: cartas anónimas, delación, traición moral. ¿Qué quería decir unirse al cine después de haber visto *El cuervo* a los doce años?**

Para mí, el caso estaba cerrado: el Clouzot de los años cincuenta pertenecía al bando de esas personas que fingen indignación por la bajeza del mundo adulto, pero que son —al menos ante los ojos de los niños— sus típicos representantes. Henri-Georges Clouzot, al igual que Julien Duvivier, Claude Autant-Lara y otros, no podía reivindicar esa magnífica frase que Bernanos acuña al principio de *Grands cimetières sous la lune*: "¡Qué importa mi vida! Solamente quiero ser fiel al niño que fui hasta el final [...] al niño que fui y que ahora es como un abuelo para mí". Quien, como yo, es hijo de sus obras, quien debe relatarse a sí mismo el origen que se dio y no puede permitirse perder el hilo —aunque sea imaginario o fabricado— de su vida, siente en carne viva la impostura de los desilusionados profesionales. Y esa impostura es una especialidad francesa, muy cómoda, muy burguesa.

Para responder a la pregunta, ese efecto de espiral, esa impresión de que "todo está allí", disponible, pensable, al alcance de la mano, pasa por mí, porque poseo el raro privilegio de no haber tenido que enojarme con mi infancia, canjearla por otra cosa, negociarla o perderla. A lo largo de mi existencia, tuve la oportunidad de relatarme incesantemente mi vida, según los intereses de mis presentes sucesivos y según la lógica del retrovisor que hace que tengamos que adaptar lo que ayer aún pensábamos del pasado a un elemento nuevo e imprevisto que

obliga a reinterpretarlo todo. A fuerza de ejercitar esa mentalidad de escalera, terminé experimentando el extraño sentimiento de que había una historia que pasaba a través de mí: la de nuestra pasividad colectiva de niños cinéfilos. ¿Niños mimados o niños perdidos? Todavía no lo sé, dudo entre ambas posibilidades. ¿Primeros beneficiarios de una paz (la de Yalta) o últimas víctimas de guerra (la que oímos en el vientre de nuestra madre)?

Hace poco le reproché a Bertrand Blier su actitud de "padre de alumno". Odio a los padres de alumnos. Sigo estando a favor del niño solo que fui y nunca de sus padres. En la escuela primaria era un buen alumno, siempre recibía el premio de honor y mi madre no tenía que supervisar mis estudios. A la salida de la escuela de la calle Keller, veía a las madres preocupadas y vengativas que se abalanzaban sobre los maestros de delantal gris para negociar con ellos las calificaciones de la sangre de su sangre. Estaba orgulloso de que mi madre no tuviera que hacer ese papel. Me parecía natural evitárselo, así que estudiaba. Estaba convencido de que a ella no le hubiera gustado hablar a mis espaldas con un maestro. Habría sido una traición. Tampoco he soportado nunca que se hable de un tercero en tercera persona cuando este está presente en carne y hueso y es capaz de responder.

Creo que conservé todo eso en mi relación con el cine. En principio, las ganas de ser mayor lo más pronto posible. Luego, una especie de reconocimiento hacia mi madre, a quien jamás se le ocurrió que yo debía ver películas para niños y con quien rápidamente hice un pacto: ella aceptaba ver conmigo películas de capa y espada y yo veía con ella melodramas. En realidad, me pregunto si la relación que ambos teníamos con el cine no estaba fuertemente teñida de Italia.

¿Acaso no estudiabas justamente para evitar ese maternalismo abusivo de los padres de alumnos, que reclaman una consideración especial para sus hijos? ¿Querías evitar que te traicionaran en ese terreno?

Sin duda. Por mi parte, debía mantener ese sentimiento de alianza tan especial que tenía con mi madre, alianza ideológica *avant la lettre* de un niño sin padre que hacía causa común con su madre soltera contra todas las heridas y todos los golpes de los que era capaz la sociedad. Claro que estaba muy cerca de mi madre: físicamente, incestuosamente, etcétera. Y al mismo tiempo esa proximidad tenía un sentido: el sentido de un posible combate contra el orden moral, contra la gente normal, contra toda esa Francia indigna y colaboracionista que un niño como yo sentía que jamás sería su país. De hecho, era el aliado de mi madre en un eventual combate que en realidad nunca se produjo pues las costumbres cambiaron. No obstante, siempre estuve alerta, dispuesto a pelear contra el conformismo social, el orden moral, todas esas cosas que finalmente solo conocí a través de los libros y la literatura del siglo XIX, pero —aunque siempre lo temí— nunca tuve que padecer. En mi inquieta vigilancia hay algo del "desierto de los tártaros".

¿Cuándo comenzó a perfilarse este comportamiento tuyo?

Tarde, por supuesto. Pero uno siempre encuentra tarde las palabras para decirlo. Solo había mujeres alrededor de mi cuna: mi madre, mi abuela y mi tía. Mi abuela me crió en parte y con ella hice un tipo de alianza muy diferente, a la vez lúdica y cultural. En esa casa donde había a lo sumo diez libros, realicé —por mi simple existencia de varoncito educado que iba al colegio— el viejo deseo de mi abuela de ascender socialmente. Ese deseo había sido pisoteado, barrido y escondido bajo la alfombra en el transcurso de una vida melodramática y miserable, pero nunca desapareció. Mi abuela y yo nos cultivamos al mismo tiempo. Yo a los doce años y ella a los cincuenta. Había comprado una casucha en Villepinte, que en ese entonces era todavía bastante agreste, y yo montaba en mi bicicleta roja rumbo a las librerías del lugar, donde acababa de aparecer la colección de Le Livre de Poche y se podían encontrar fascículos sobre los grandes pintores que yo coleccionaba y que no eran demasiado caros.

Aunque lanzaba gritos de connivencia extasiada, mi madre siempre permaneció profundamente ajena a todo eso. Me llevó tiempo comprender que era una verdadera haragana, un poco al estilo del "niño Ernesto" de Marguerite Duras y Jean Marie Straub, y que se rebelaba secretamente ante la idea de que le quisieran enseñar lo que no sabía. Eso no le impidió leer toda su vida en el metro, dormirse sobre el libro y olvidar inmediatamente lo que había leído. Cuando, de pequeña, la colocaron de niñera en Sarthe, sin duda comprendió que no tenía ningún motivo para estudiar, ya que a nadie le interesaba que lo hiciera (y menos aun a su propia madre, que la crió con mucho rigor). Hoy, aunque obviamente me molesta, siento cierta admiración hacia mi madre por haber tomado la bella determinación de no aprender nada, una determinación tanto más bella por cuanto va acompañada de un discurso que valora el saber y la cultura.

Mi abuela revivía su vida a través de la cultura. Siempre quería saber a qué edad habían muerto los artistas ("qué joven murió") y, sobre todo, si habían conocido el éxito en vida. El sentimiento de que éramos humildes estaba muy presente, pero lo vivíamos con alegría porque nos ponía a la altura de muchos grandes hombres del pasado que habían sido tan pobres como nosotros. No había tanto resentimiento en nuestra bulimia de saber. Teníamos un montón de pequeños clásicos Larousse, Vaubourdolle y Hatier, por los que desfilaba la historia de la literatura francesa con los rostros de los grandes escritores y las anécdotas sobre Malherbe o Fontenelle que pasaban a formar parte de nuestro propio folklore. Le comprábamos al vendedor ambulante gruesos volúmenes escritos en una letra diminuta (donde ciertas páginas quedaban en blanco, sin imprimir) como *Los misterios de París*, que leíamos en voz alta, con Rodolphe, la Chouette y sobre todo el Chourineur.

Tratábamos de fundir la cultura popular de mi abuela —Zola, el repertorio lírico, *Fausto*, las operetas, Massenet, "Sur la mer calmé-e"— con la que iba a ser la mía, empezando por el cine. Lo más sorprendente es que la fusión se produjo y mi abuela, aún hoy, jamás confunde a Mizoguchi con Ozu.

En aquellos años fuimos pobres y felices. Recuerdo los fines de mes en que ya no quedaba un peso en la casa, pues habíamos vaciado el cajón del aparador blanco de las últimas moneditas olvidadas, y mi abuela y yo íbamos a esperar a mi madre a la estación Voltaire. La veíamos salir de la boca del metro, a veces con un gesto negativo que significaba que no le habían pagado o, por el contrario, con un gesto dichoso que quería decir que era rica y que íbamos a festejar. Pero el sentimiento de unidad entre los tres, la necesidad de arreglárnoslas, el rechazo a rendir cuentas a nadie, todo eso lo experimentaba fuertemente como nuestra soberanía. Estábamos por debajo, sí, pero aparte. Por eso nunca sufrí la pobreza. La pobreza me acompañó pero no la padecí. Formar parte de una pequeña tribu capaz de reírse de su suerte y de ingeniárselas de cualquier manera para sobrevivir me parecía humanamente más importante. En ese sentido no cambié mucho: siempre les di más importancia a los compañeros de ruta que al hecho de saber si esa ruta conducía o no al éxito, y eso me permitió simpatizar con la causa de los demás. Para mí, que no heredé ninguna cultura política, ser de izquierda consistió siempre en ese paternalismo que en última instancia resulta bastante cómico. Vivía implícitamente mi destino de hijo sin padre como una elección vagamente heroica que me colocaba en otra parte. En ningún caso habría tolerado que me compadecieran o que se apoderaran de mi causa. En cambio, mis compañeros normales y burgueses, que tenían padres tiranos y madres asfixiantes, encontraban en mí un confidente y un aliado de hierro que siempre estaba dispuesto a apoyarlos contra el abyecto pater familias. Pero ser mi propio abogado, eso nunca. El asunto estaba decidido, es decir, prohibido. ■

Historias desaforadas

La mayor parte de la filmografía de Nagisa Oshima permanece inédita en la Argentina. De los 22 films ficcionales que realizó entre 1959 y 1986 solo tenemos acceso en video a los cuatro últimos, que son coproducciones con países europeos. También desconocemos los 18 documentales que realizó para la televisión japonesa entre 1962 y 1977, en los que se proponía revisar buena parte de la historia del siglo XX y entre los cuales se encontraban dos trabajos sobre Mao y la Revolución Cultural China. Por eso (aunque no solo por eso) se convirtió en uno de los acontecimientos cinéfilos del año la proyección de su documental sobre los 100 años del cine japonés por el canal de cable Film & Arts (recomendado en el número anterior en la sección de cine en TV).
Pero el objetivo de esta nota no es reseñarlo, sino rastrear la tesis central de ese trabajo –muy polémica, por cierto– en las cuatro últimas películas de ficción del director japonés: El imperio de los sentidos *(1976),* El imperio de las pasiones *(1978),* Furyo *(1982) y* Max, una monada *(1986).*

por Silvia Schwarzböck

En contra del canon oriental. Cada vez que puede, Nagisa Oshima reniega de la *japonesidad* del cine japonés. Así como se dijo de Kurosawa que era el más occidental de los directores japoneses, de él podría decirse que es el más europeo de entre sus pares. O que ha querido serlo deliberadamente, en sus películas tanto como en sus ideas acerca del cine. Pero ¿por qué un artista japonés quiere renunciar al prestigio instantáneo que produce el esteticismo exótico? ¿Por qué rechaza las ventajas de la inconmensurabilidad entre culturas y aspira a expresarse en la lengua particular de los que creen en la universalidad del cine? La opción de Oshima por lo que él llama "el cine de la subjetividad" (el cine de arte y ensayo de tradición europea, podríamos decir) lo hace asumir voluntariamente una condición de autor que no está mediada por la inefabilidad de los códigos culturales. Es por eso que el documental sobre los cien años del cine japonés no sorprendió a los que conocían previamente las ideas estéticas de Oshima, y sí logró escandalizar a los que esperaban una historia canónica de la cinematografía nipona que confirmara en sus lugares de prestigio a las grandes figuras conocidas internacionalmente. En sus escritos estético-político-biográficos (*Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, MIT Press, 1992), el director presenta una extraña consigna a la que propone como imperativo para el nuevo cine japonés: *desterrar el verde*. En un artículo de 1974 (titulado justamente "Banishing Green"), el director recuerda que su primer trabajo fue como fotógrafo en un estudio cinematográfico y dice que lo aceptó no porque sintiera algo especial por el cine, sino porque con la crisis económica de la posguerra no existían prácticamente oportunidades de elegir nada mejor. En esa época, su rutina laboral lo obligaba a soportar la filmación de melodramas lacrimógenos y dramas domésticos mediocres destinados a emocionar al público. El lugar común de estas películas (además de la imbecilidad) era la presencia permanente del jardín, que se veía siempre a través de un vidrio detrás de la habitación donde la familia tomaba el té. Según Oshima, la necesidad de asociar la casa con un espacio verde adyacente tiene que ver con el carácter *armónico y natural* que los nacionalistas japoneses le atribuían a la institución familiar. Tal vez sin saberlo (eso era lo peor), del mismo modo que se negaban a mostrar los nuevos rascacielos construidos por las corporaciones extranjeras o los techos a dos aguas de estilo occidental, los cineastas nipones seguían pensando que los conflictos domésticos que erosionaban los lazos familiares estables se resolverían con la vuelta a una tradición arcaica (vinculada a un sentimiento de japonesidad perdido, aquel mismo que había inspirado un Estado fuerte y guerrero) donde las instituciones cuestionadas por la nueva generación

recuperarían sus valores en crisis.
En contra de todo sentido común, Oshima no asocia el color verde a la vida, sino a la muerte. "Personajes, habitaciones, jardines: todo era absolutamente repelente, y yo creía firmemente que hasta que la sensibilidad oscura de esas cosas no fuera completamente destruida, nada nuevo podía llegar a existir en Japón." Lo interesante de su tesis es que le permite presentar la japonesidad del cine japonés no como un atributo esencial que se percibe como inefable fuera de la cultura a la que pertenece, sino como una tara nacional históricamente construida que solo se vuelve patente al enajenarse de lo propio. En sus últimas películas esta enajenación se presenta —con variados matices— en su doble sentido: el de distancia y extrañamiento, pero también el de hartazgo y locura. Cuando Oshima asocia el verde a la oscuridad inventa una paradoja cromática que solo puede dejar de ser una *boutade* si se la traduce de este modo: verde = tradición japonesa / oscuridad = guerra. Con su fijación por los jardines armoniosos que sirven de anexo a la casa, los directores japoneses demostraron que solo querían ver el papel reparador que cumple el rescate de las tradiciones japonesas (tomando a la familia como excusa) y que estaban dispuestos a ignorar completamente su lado oscuro, que es el que está directamente conectado con el culto de la guerra.

Negación del melodrama. Las películas europeas de Oshima (las cuatro últimas de ficción, que son coproducciones de su propia empresa con Francia e Inglaterra) presentan una situación que en principio podría encuadrarse dentro de los códigos del melodrama. Pero esta opción se desestima inmediatamente para dar lugar a una narración más abierta, en la que puedan tener cabida tanto el comentario autoral intrusivo como una manipulación del tiempo alejada del canon clásico. En *El imperio de los sentidos*, por ejemplo, desaparece la progresión dramática ante la falta de obstáculos exteriores para el desarrollo de la relación de *amour fou*. La consumación de la pasión está sostenida por el rechazo total del afuera, por la negación absoluta de la exterioridad. De este modo, la entrega incondicional y la posesión mutua de los amantes están pautadas en su intensidad extrema e invariable por el terror a la guerra que se prepara a su alrededor y el deseo secreto de mantenerse al margen de ella. La escena que ilumina este sentido, y que al mismo tiempo condensa la mirada crítica de Oshima sobre la historia de su país, es la que sirve de transición al desenlace de la historia. En ausencia de su amante, Kichi camina por las calles desiertas. En su vagabundeo sin rumbo, se encuentra de pronto con una columna de soldados que pasa frente a una multitud que los saluda con banderas en la mano. El, todo vestido de negro (en

contraste con los colores vivos de los uniformes y de los kimonos), sigue camino por la vereda de enfrente, cabizbajo y sin mirarlos. En la escena anterior, el maestro que es cliente de Sada había aparecido todo vestido de negro. Tampoco él se había alistado en el ejército. Cuando ella le ofrece que se vayan de allí juntos por ocho días, le responde: "si me descubren tendría que suicidarme".

Después de estas dos escenas, que presentan por primera vez aquello que el encierro simbiótico de los protagonistas niega, Oshima deja entrever que aquello que los une en el sexo desaforado y el deseo inagotable no es tanto el amor sino el espanto. Kichi le dice a Sada que ya no le importa nada, que haga con él lo que quiera, que su cuerpo es suyo. Lo que sigue es un desenlace inédito que hizo historia. La mujer corta el pene erecto de su amante dormido y con la sangre le escribe en el pecho: "Sada, Sr. Kichi: solo nosotros dos". Una voz en off (un recurso que no se había empleado antes en el film) repite el texto clave, el que por fin nos ubica en el tiempo y en el espacio y nos aleja definitivamente de la puesta deliberadamente abstracta del film: "Sada deambuló días por Tokio con lo que cortó. Al ser detenida, impresionó su expresión de felicidad. Este caso conmocionó al Japón y la piedad que sintieron por ella le dio popularidad. Esto sucedió en 1936". De esta manera, sin que el espectador pudiera siquiera percatarse, Oshima había retardado casi hasta el final la revelación de la clave íntima de la historia, aunque haya disuelto previamente todos los elementos potencialmente melodramáticos para que el final sea perfectamente previsible y lógico. Y este es uno de los aspectos más originales de *El imperio de los sentidos*, porque si bien deja prever el desenlace por la lógica férrea de las acciones de los personajes y por los indicios que va dejando la trama, esconde celosamente el contexto que le da sentido, con lo cual permite que el espectador anticipe hipótesis correctas sobre los hechos observados, pero sin poder descifrar el enigma del film. Contrariando la regla de que una historia particular puede explicar la condición humana, *El imperio de los sentidos* es una película donde la condición humana (entendida como psicología universal) no termina de explicar por sí sola una historia particular y necesita de las especificaciones históricas (en sus escritos, Oshima criticaba a los cineastas modernos de su país porque hacían abstracción de la historia japonesa y solo se preocupaban por los aspectos formales de la narración).

El otro aspecto original del film, también vinculado a la negación del melodrama, es el uso dramático que hace de la pornografía, equiparable al que hará *Crash* 20 años más tarde (de hecho, el proyecto de llevar al cine la novela de Ballard se lo ofrecieron primero a Oshima y después a Cronenberg). El sexo explícito de *El imperio de los sentidos* es a la vez un recurso formal, estético y narrativo. Si bien el acto sexual es la única vida cotidiana de los protagonistas (solo se separan para tener relaciones con un otro también exclusivo: él, con su esposa, ella, con su único cliente), Oshima logra que su sentido pornográfico provenga de la repetición, pero, a la inversa que en las películas condicionadas, los momentos de sexo explícito los presenta como escenas de transición. Mientras Sada y Kichi mantienen relaciones (esto es, durante todo el film), siempre hay un tercero que los está espiando o que simplemente está aguardando para servirles la comida o limpiar la habitación. En cualquier caso, ellos se saben observados y siguen adelante, haciendo caso omiso de los comentarios malintencionados de la servidumbre (que al principio los había visto con buenos ojos y hasta había participado con ellos en una orgía). Esa mirada indignada y condenatoria del entorno impide que el sexo pueda prescindir del carácter eminentemente privado que tiene y refuerza su sentido dramático: es la puesta en escena de la esclavitud a la que lleva el deseo, pero no está planteada a la manera de un cuento moral que se propone ponderar la moderación. A partir de la "boda" que celebran Kichi y Sada (en realidad, se trata de un pacto secreto, porque él está casado y no ha dejado todavía a su mujer), el film entrega al espectador todos los indicios como para que no pueda sospechar otro final que el que sucede, pero esa evolución sin suspenso de la trama se quiebra con la escena del desfile militar y no es el desenlace el que aparece como inesperado, sino su sentido global, que depende de la ubicación espacio-temporal de la historia, demorada hasta ese momento.

En *El imperio de las pasiones*, su siguiente film, Oshima instala desde el principio tanto el lugar como la época. La acción transcurre en Minaba, una aldea de Japón (no en los suburbios de Tokio, como en su antecesora), en el año 1895. De una manera aun más explícita que en *El imperio de los sentidos*, el director se va a ocupar de una de sus obsesiones intelectuales (la misma que ocupa gran parte de sus escritos): el Estado. Toyoji, el protagonista, se ha convertido en un indeseable para sus vecinos: "desde que dejó el ejército es un holgazán". El personaje subraya su rebeldía llevando siempre la chaqueta militar abierta, como quien conserva su uniforme solo para desprestigiarlo. Visita a una vecina casada, Seki, veinte años mayor que él, de quien está enamorado. La mujer lo atiende con amabilidad, pero sin mostrar ningún atisbo de atracción hacia él. Así se suceden una serie de encuentros inofensivos, hasta que se precipita la escena de la seducción e instala todo lo transcurrido en el terreno de la apariencia. Seki está durmiendo junto a su bebé tirada en el piso del comedor. Gisaburo, su marido, aún no ha regresado de trabajar. Toyoji entra en la casa y la empieza a tocar. Ella grita y se resiste, no obstante, entre tironeos, deja a su hijo llorando y entra al dormitorio. Los gritos del niño son cada vez más fuertes. Toyoji cierra la puerta, pero el llanto se sigue escuchando. La mujer agita los brazos y lo rechaza mientras él tiene la cabeza metida entre sus piernas. Finalmente, en un movimiento que el espectador supone que va a servir para que ella se levante a calmar al niño, se lleva las manos a los oídos para tapárselos y poder gozar tranquila sin escuchar más gritos. La forma desenfrenada en que adviene la pasión le niega su carácter irrealizable, y la convierte en autodestructiva por otras razones que las que aporta el melodrama: no se trata de la exacerbación de los sentimientos que lleva a la entrega, al sacrificio y a la pérdida de sí en nombre del objeto de deseo, sino de una agresividad animal y un deseo de posesión que hasta se vuelve incompatible con la visión romántica del amor. Las pasiones a las que se refiere el film no responden a la idea de una subjetividad desatada, con una sentimentalidad que se desarrolla al margen del sentido práctico, sino a la de una naturaleza primera, instintiva e inconsciente, mítica y oscura, para la cual la autoconservación no cuenta y las normas morales y culturales no existen. Ese impulso presubjetivo e indómito tiene como contrafigura al Estado y a las instituciones destinadas a controlar su intensidad (desde el matrimonio hasta la policía). El film contrapone la violencia ciega y desorganizada que desencadenan las pasiones (y que culmina en el sexo o en el crimen) a la violencia mediata e inhumana que ejerce el Estado a través del control y del castigo. Pero al igual que el Kieslowski de *No matarás*, Oshima elige mostrarlo de manera paradójica: la torpeza de los criminales inexpertos (su falta de prolijidad para matar) provoca en el espectador una inmediata indignación moral y una identificación automática con la víctima. Pero *El imperio de las pasiones*, a diferencia de la

película polaca, no está construida como una parábola, por lo cual no necesita contraponer la morbosidad que resulta de la lentitud de la muerte caótica a la asepsia que implica la muerte administrada por el Estado (la de Kieslowski, en realidad, estaba obligada a hacerlo para llevar al extremo el argumento en favor de la doctrina cristiana del perdón). El film de Oshima ni siquiera se ocupa de comparar una violencia explícita y otra implícita; dentro de su lógica peculiar, la violencia estatal es inconmensurable con la individual. Pero, contrariamente a lo que se podría esperar como correlato visual de esta idea, el momento del suplicio de Toyoji y Seki es el menos realista del film. Primero, un plano general muestra al monte Hatcho como el escenario de la tortura. Todo está dispuesto como si se tratara de un espectáculo de feria. Seki y Toyoji están colgados de la rama de un árbol, atados por los brazos, uno al lado del otro. Apenas si se distinguen los rasgos de sus cuerpos. Cuando la cámara se acerca a ellos, no reproduce la tortura misma, sino su sentido: se ve claramente que los largos bastones con que están siendo golpeados no rozan siquiera la carne lacerada, aunque los rostros desencajados expresan dolor y las piernas se contraen como reflejo del impacto recibido en el torso. La relación causa-efecto está explicada visualmente sin que se muestre la acción de la cual se la deduce. El alejamiento de la cámara acompaña la progresión del deterioro corporal. No importa cuánto ni cómo se ha mostrado el sufrimiento: los protagonistas padecieron por anticipado los cien azotes mortales con que la policía obtendría su declaración cuando destruyeron sus vidas por segunda vez para tratar de evitarlos.
La idea tranquilizadora de que "esto sucedió hace mucho tiempo" (a fines del siglo XIX) es impensable para todo espectador que haya visto su siguiente película.

La caída de los dioses. *Furyo* es la continuación de *El imperio de las pasiones*, no en sentido del uso vulgar de la teoría de autor, por el cual un director tendría obsesiones temáticas y constantes estilísticas que se repetirían de un film a otro, sino en el de que una obra nueva puede completar tanto lo expresado como lo no expresado por la anterior, sin por eso estar condenada a desarrollar un presunto programa prefigurado desde el primer cortometraje.
Sin la ambigüedad de los juegos entre realidad objetiva y subjetiva que se permitía la narración de sus dos antecesoras, *Furyo*, no obstante, explicita por fin la compleja relación entre la japonesidad de los dos *imperios* (el de los sentidos y el de las pasiones) y el rechazo de Oshima por la cultura tradicional japonesa. Este ejército de 1942 en el que los oficiales se creen samurais es el mismo al que Seki no quería unirse en 1936 y del que desertaba Toyoji en 1895. Este cuerpo de guerreros anacrónicos que hace de la sumisión al Estado la máxima virtud es la expresión más acabada de esa sensibilidad oscura que —en sus escritos— Oshima consideraba necesario desterrar del Japón. Es por eso que su punto de vista coincide con el de Lawrence, el militar inglés que habla de sus enemigos japoneses con una ironía no exenta de compasión: "están tratando de ser dioses. Viven en el pasado. Que Dios los ayude". Dentro de esa lógica marcial, el suicidio aparece no como un acto de libertad (tal vez el único), sino como un castigo por haber fracasado en la vida que se ha elegido. El culto de la muerte que hace Yonoi, el militar obsesionado por mantener las costumbres ancestrales del Japón tradicional, se combina perfectamente con la represión de su propia homosexualidad y el castigo de la de los otros. Cualquier atisbo de vitalidad es para él síntoma de desobediencia y necesita ser purgado con oración y ayuno. La atracción sexual que le provoca Jack Celliers (el oficial inglés que lo desafía permanentemente con su falta de temor al castigo) no es más que el vértigo de haber encontrado alguien más desapegado a la vida que él. La película gira inesperadamente hacia el melodrama, cuando introduce el que podría ser uno de los flashbacks más tristes de la historia del cine, el de Celliers recordando cómo truncó la vida de su hermano. Ese episodio insoportable, que lo llevó a alistarse como voluntario en el ejército británico para buscar la muerte en el campo de batalla, Oshima lo presenta como la explicación psicológica que Yonoi (como representante de la japonesidad) no puede darse para su propio desapego hacia la vida: la obsesión por la belleza, la armonía, la inteligencia, en última instancia por la perfección, lleva a despreciar la vida, donde predominan la fealdad, el caos, la mediocridad, porque es el reino de la imperfección. Hay una asociación secreta entre esta sensibilidad oscura de los japoneses y la guerra como expresión extrema de la virilidad. No es casual que el único personaje que recuerda a una mujer por sus virtudes sea Lawrence, cuyo punto de vista coincide con el del director.

La guerra y la paz. En 1986 Oshima filma un guión original suyo escrito en colaboración con Jean-Claude Carrière: *Max, mon amour*. Se trata de su primera película completamente occidental, donde el Japón solo aparece mencionado en el relato oral de uno de los personajes secundarios, sobre un caballo enamorado de una mujer. El lugar que tenía la guerra en los tres films anteriores lo ocupa ahora un elemento simbólicamente equivalente: la diplomacia, que es justamente su sustituta en tiempos de paz. Así como en sus antecesoras la presencia del ejército estaba íntimamente relacionada con la cultura japonesa y con lo que Oshima quería criticar de ella, en esta película el protocolo y las relaciones diplomáticas remiten directamente a la hipocresía de las instituciones del mundo civilizado. El decoro, los buenos modales, la cortesía, la compostura y la tolerancia aparecen como síntomas de apatía burguesa. El respeto meramente exterior de las costumbres, así como la simulación de que no se violan las normas morales que regulan la vida social, responden en realidad a la necesidad imperiosa de la alta burguesía de guardar las apariencias para conservar lo que tiene: clase, dinero, poder, prestigio, educación, placer, libertad. Los personajes de *Max* son tan obedientes y sumisos como las geishas y los soldados, solo que no lo saben. Este aspecto marca una diferencia fundamental con los films anteriores, donde los protagonistas estaban enfrentados al entorno (inclusive en el caso de *Furyo*: si Yonoi termina volviéndose intransigente, es porque Celliers lo lleva a una situación límite que desestabiliza totalmente el orden que ha creado en el campo). Peter y Margaret no quieren romper ninguna norma, de ahí que el desenlace sea tan ácido como cínico. El *amour fou* de Max, con el que toda la familia termina conmovido, parece redimir a los personajes y dirigirlos hacia una vuelta a la naturaleza, como si para ellos existiera algo más auténtico que ese mundo de apariencias en el que viven. Pero no es así. La perfecta mujer burguesa que encarna Margaret no tolera la pasión, por eso su marido quedará atónito cuando, al escuchar el relato del sueño donde ella mata a Max, descubra que el amor incondicional y posesivo le resulta insoportable. Su opción es un matrimonio cómodo, donde pueda permitirse todo lo que quiera sin perder ningún privilegio, incluida su libertad sexual. De las cuatro últimas películas de Oshima, *Max* es quizá la más perturbadora, no tanto porque celebre cínicamente el triunfo de la razón sobre las pasiones, sino porque lo muestra con implacable humor negro como la única opción vitalmente correcta. ■

Los escritores y el cine (10):
Entrevista a David Viñas

Humo en la jeta

Al poco tiempo de iniciar su carrera literaria, David Viñas (68 años) empezó a tejer una relación con el cine que fue intensa durante unos años y se fue apagando de a poco. Fue el guionista de El jefe *(1958),* El candidato *(1959), ambas de Fernando Ayala, y* Dar la cara *(1961), de José Martínez Suárez, y colaboró en* La Patagonia rebelde *(1974), de Héctor Olivera. Ahora, mientras defiende y rebautiza a* Humos del vecino, *dice soñar con un* Novecento *argentino.*

¿Cuál fue la última película que lo conmovió?
Ojos negros, de Nikita Mijalkov. El humor que tiene esa película, sus personajes maravillosos, lo elusivo que hay en esa historia me conmovieron. La vi tres veces, cosa insólita en mí. Creo que es una suma de lo mejor del neorrealismo italiano y la novela rusa. Ahí están Chéjov, Gogol...

Entonces hace bastante que no se conmueve con el cine. Es una película de 1987.
Sí, debe ser cierto. Si no me aparece otra más cercana, por algo debe ser.

¿Va seguido al cine?
Sí, voy bastante.

Y se guía por su instinto.
O por alguna recomendación, aunque últimamente me han defraudado bastante.

¿Le recomendaron alguna película que no le gustó?
Bueno, en principio, soy defraudado casi constantemente por la crítica. Después de ver las películas de las que hablan bien, me doy cuenta de lo complacientes que son los críticos, especialmente con el cine argentino, con el que parece ponerse en juego una especie de patriotismo ridículo. Por otra parte, vi hace poco *Buenos Aires viceversa* por recomendación de Norman Briski, a quien respeto mucho, y no me gustó nada.

¿Qué es lo que no le gustó?
El uso excesivo de ciertos recursos presuntamente renovadores, por caso. La verdad es que detrás de esa máscara hay situaciones resueltas de maneras muy convencionales. Esa pareja de señores mayores que aparece en medio de la película me lleva vertiginosamente hasta Santiago Gómez Cou y Amalia Sánchez Ariño. ¿Cuál es el problema que me están contando? Si lo hay, está diluido en una serie de procedimientos. Como si lo prioritario fuera la exhibición de un supuesto academicismo. Y todo esto es más grave si se tiene en cuenta que se trata de un director que tiene ya unas cuantas películas filmadas. Me pregunto: ¿*Buenos Aires viceversa* es cine político? No, claro que no. Acá se hizo mucho cine político en serio. Hablo de *Héroes sin fama*, *Kilómetro 111* o *Fin de fiesta*, por ejemplo.

Por lo que contaba hace un rato, usted le presta algo de atención a la crítica. Supongo que este interés no es nuevo. ¿Recuerda un momento mejor de la crítica argentina?
Sí, claro. Acabo de releer dos libros —*Hollywood al desnudo*, de Chas de Cruz, y *La fábrica lloraba de noche*, de Luis Saslavsky— que son excelentes. Son distintos, porque Saslavsky viene de la tradición vanguardista, de Sur, y Chas de Cruz de Boedo, pero me parecieron los dos muy buenos. *Los monstruos sagrados de Hollywood*, de Calki, también está muy bien. Refleja la visión de alguien que vio cine y se puso a reflexionar, algo que hoy no parece tan común.
Yo soy lector de *La Nación* y *Página 12*, y le repito que realmente me siento muchas veces estafado por la crítica. Propongo que polemicemos, aunque acá parece que las polémicas están prohibidas o generan escándalos.

¿Qué temas propondría para esa polémica?
En primer lugar, creo que debemos darnos cuenta de que hacer cine en este país es un privilegio fenomenal. Y que lo paga la comunidad. Entonces tenemos que pensar qué filmamos. No propongo un cine demagógico y populista, sino uno crítico, que busque una ecuación que movilice.

¿Hay alguna película argentina que se le ocurra para poner como ejemplo? Hablo de lo que se produjo últimamente.
Me interesó *Sol de otoño*. Ahí hay una situación, buenos actores, una historia que me puedo creer...

¿Y si hablamos del cine de otros países?
Tenemos que hablar de *Humo en la jeta* (sic), la continuación de *Cigarros*. En esa película, me parece genial la exaltación de la pérdida del tiempo. Es como decir "fumar es incinerar el tiempo". Además, es una película que pone en evidencia cierto interés por la recuperación de lo coloquial, que es un problema que también preocupa a los norteamericanos. Simplemente, juegan la nostalgia sobre un escenario barrial. Es cierto que la aparición de Madonna me pareció innecesaria frente a la maravillosa intervención de ese muchacho hablando de su último cigarrillo (por Jim Jarmusch), pero esta película me interesó más que *Cigarros*.
A mí me gustan mucho esas situaciones recortadas y muy trabajadas. El cine actual, con tanto aparataje, me intimida, me abruma. Prefiero a Favio, a *Crónica de un niño solo*, *Soñar, soñar*....

Sospecho que no tiene a mano muchos ejemplos más.
Sospecha bien. Para dar más ejemplos, tengo que remontarme a clásicos como *El fin del día* (Julien Duvivier), *El muelle de las brumas* (Marcel Carné), *La gran ilusión* (Jean Renoir) o *Rashomon* (Akira Kurosawa), todos films envidiables.

¿Por qué cree que le cuesta tanto encontrar películas que lo entusiasmen?
Es difícil atribuirlo a una sola razón. Hay un problema clave que afecta a todo el campo de la producción cultural: el de la fragmentación. Nadie se comunica con nadie, cada campo trabaja por separado. Me parece un gran error. Yo, por mi parte, le pedí tres veces tapas de libros a Carlos Alonso, un gran artista plástico. Hace falta más apertura. Y el cine, claro, no es la excepción. Un caso para imitar es el de Leopoldo Torre Nilsson, que sabía en qué andaban los artistas plásticos, los músicos y los escritores de su época. Por otra parte, él mismo escribió algunos cuentos memorables. Bueno, lo suyo tiene cierta lógica. Ahí había acumulación de capital simbólico. Su padre era Leopoldo Torres Ríos, otro cineasta importante. En cambio, debo decir que no me convencen tanto las cosas que hicieron los hijos de Torre Nilsson (Javier y Pablo Torre).

Sin embargo, ahora han aparecido algunos acercamientos entre la literatura y el cine. Por ejemplo, Guillermo Saccomanno escribió dos guiones que fueron filmados y prepara otro, Marcelo Cohen también fue convocado para trabajar en uno, se adaptó *El sueño de los héroes*...
¡No me hable de esa película! Es cierto que a mí no me entusiasma mucho Bioy Casares, que tiene la desdicha del doble apellido. Yo digo siempre que los tipos más representativos de este país no usaban doble apellido: ni Sarmiento, ni Lugones, ni Paz, ni Mansilla. Con uno les bastaba. Es un síntoma. Con respecto a la película, prefiero no decir demasiado. Me parece que es un desastre que puede verificarse a partir de datos laterales. En el afiche, por ejemplo, aparece la última escena. La idea es apelar al atractivo de un par de desnudos. Eso me obliga a pensar nuevamente en el tema de la responsabilidad que debe tener un director de cine, teniendo en cuenta la cantidad enorme de privilegios que tiene, como por ejemplo el de manejar uno o dos millones de pesos.

En la mayor parte de los casos, ese dinero proviene del Instituto de Cine.
Eso es lo más grave. Pero no debería llamarnos la atención. Hay un problema superestructural. Por ejemplo, yo me pregunto si vale la pena, si tiene sentido hacer un festival de cine en la Argentina, más allá de elementos incidentales como el personaje que está al frente de la organización. No tiene sentido porque no se está mostrando un tipo de producción, no hay un interés dramatizado comunitariamente, sino un evento manipulado por un señor. Digo: esto es un problema de política cultural. Este festival es más un producto de pasarela que el resultado de una producción en general.

A pesar de todo esto, ¿le gustaría volver a trabajar para el cine?
Quisiera hacer una especie de *Novecento* argentino. Es un viejo anhelo. Sería una película sobre la Semana Trágica. Ya se lo propuse hace un tiempo a José Martínez Suárez, pero todavía no me contestó. Está todo servido para hacerlo. Hay que tener en cuenta que fue el primer *pogrom* en América Latina, no habría que dejarlo pasar. Hay dos ejes fenomenales para esa historia: la judería y la zona de las viejas fábricas. Y me parece que es un tema con una actualidad impresionante, muy útil para la recuperación de la memoria y la apertura de una polémica. Por ahora, es una expresión de deseos.

Usted ya estuvo involucrado en *La Patagonia rebelde*, otra película que daba cuenta de un suceso histórico argentino.
Sí. En ese momento yo estaba trabajando en teatro y recibí un llamado de Héctor Olivera y Fernando Ayala, a quienes conocía desde hacía varios años, para hacer algunos ajustes en los parlamentos.

¿Y qué le parece hoy la película?
Me parece la mejor película política de la Argentina, un referente del cine político. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti

AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITA EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA

• *Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video*

L'ECRAN VIDEOTECA

• *Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine.*

Envíos y retiros de películas en área céntrica.

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613 (1035) Bs. As.
Teléfonos: 343-6852 / 342-7551 - Lunes a Viernes de 11.00 a 19.00 hs.

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Señores de *El Amante*:
Este texto bien podría llevar el nombre de "El cine de Quintín", tomando en cuenta la postura de que escribir sobre cine es también hacer cine. Si encuentran excesivas mis prematuras conclusiones, espero hallar entonces una refutación que se adecue a su punto de vista sin querer generar una discusión de orden negativo. Una vez aclarada mi posición y con todo el respeto que se merecen, les transcribo mis ideas.
Quintín es un crítico inteligente. O por lo menos consciente de la sabiduría que esconden sus escritos. Es dueño de un estilo anómalo para representar sus ideas, se sostiene fundamentalmente en el desencanto y la abulia.
¿Con qué cine se emparenta su prosa? Sus escritos bien podrían ser películas, interesantes (la mayoría de ellas), pedantes (como todas las críticas hechas por especialistas en la reflexión de la imagen en movimiento), pero cobardes en su compromiso.
Sus grandes comienzos serían espejos que reflejarían su perfecto conocimiento, pero su falta de compromiso relajaría sus comentarios en el nudo y harían poco felices a sus desenlaces.
Su cine sería, entonces, insatisfactorio y cobarde (disculpen la fuerza que destila tal palabra). Y es que Quintín arriesga una postura primeramente, y a partir de ella se convence de su amable (y a veces desconcertante) sabiduría hasta el final de sus textos. Transmite su desencanto, sin luchar contra él, avalándolo y primando su presencia en sus reflexiones.
En fin, a muchos críticos les gusta permanecer en su terca angustia conciencial, sin promover cambio alguno, haciendo felices solo algunas de sus reflexiones, y otras tristemente fallidas.
El cine de Quintín sería un cine triste, no por escasez de erudición en la materia, sino por los resultados, poco satisfactorios, de tan arriesgadas y estimulantes hipótesis en cuanto a reflexión cinematográfica.
¿Y qué objetivo persigue este apresurado análisis de Quintín como crítico? Persigue una rara conclusión (una confesión también) de un asiduo lector de su genial revista, y es la siguiente: tal desencanto (frente al presente y el porvenir del cine) me parece falto de compromiso en cuanto a ahondar en interrogantes que merecen una atención y un estudio mucho más específico que el incurrir en menciones tan solo pasatistas de su existencia. Cada palabra que refiera a un debate fuerte a nivel intelectual sobre el arte justifica su existencia; la indiferencia al compromiso anula su feliz intervención y lo destruye brutalmente.
Su postura (la de la revista) es seria, y la multiplicidad de puntos de vista (de formas de ver y hacer cine) es prodigiosa. Pero si su idea básica se funda en el desencanto, sus posteriores conclusiones quedan como tibias e inútiles tesis de reflexión.
Es por eso que Quintín debería pulir sus finales tan poco acordes con sus principios.

Federico Ferro
Río Gallegos

Queridos amigos:
Les mando este e-mail para felicitarlos por la revista porque sigue manteniendo su calidad e interés. El último número salió especialmente bueno. Es muy piola que hayan incluido desde hace ya unos cuantos números los informes de festivales de cine. Estas notas son especialmente interesantes y jugosas, tanto los diarios de viaje de Flavia como los reportes de Quintín o el resto de la comitiva. Ultimamente no estoy yendo mucho al cine porque no encuentro nada que me invite a ir o que supere la fiaca de esperar a que salga en cable. Esto me inhibe de participar, como otros años, en la encuesta de la revista. Una de dos, o me estoy volviendo muy hinchapelotas con el cine (¿estaré envejeciendo?) o la situación actual del mismo es lamentable. ¿Puede ser que ya no queden ideas interesantes para que el cine desarrolle? ¿Estará el cine dejándole espacio a nuevas formas de expresión? (o sea, ¿está en decadencia?). Para todos los que amamos el cine, esto sería muy triste, pero no puedo dejar de sentirme así ante un cine que cada vez me conmueve menos (a lo mejor tengo que hablarlo con mi analista). En fin, mientras tanto, mi refugio ante tanto bodrio es la revista *El Amante* y la esperanza de que se estrenen esas películas que, según ustedes comentan, aparecen en algunos festivales, en general fuera de competencia, pero nadie parece interesarse en estrenar. Un saludo a toda la barra que como siempre sigue mostrando lo mejor (¿y lo peor?) de cada uno (lo cual es mejor que lo de ciertas revistas "especializadas" con tufo a encierro y maestrociruelismo).

Marcelo di Gioia

Revista *El Amante / Cine*:
Compro la revista todos los meses desde el Nº 13 y los adoro. Hacen que mi pasión por el cine crezca más todos los meses. Siempre tuve intenciones de escribirles para felicitarlos y eso pero... siempre fui una fiaca. Ahora que tengo este medio no puedo dejar pasar la oportunidad. A todos mis amigos por el mundo les recomiendo la revista y su página en Internet. Los adoro. No dejen nunca de acompañarme. Besos.

Patricia

Revista *El Amante / Cine*:
Después de leer el número 69 de la revista, me quedé pensando largamente a raíz de la entrevista a Guillermo Saccomanno. El dice que el director es el responsable total de la película. Su actitud me sonó a "me lavo las manos", mientras yo creo que el firmar un guión y aparecer en los créditos es ya una toma de posición, dado que las palabras que se escuchan en la película son suyas. No vi ninguna de las películas que él escribió, por lo que mi comentario no se dirige a ellas ni a su trabajo sino al hecho de que él es responsable de los diálogos que escribió, sean estos maravillosos o pésimos. A partir de esto surge en mí la sensación de que en el cine argentino no ha habido, ni hay, grandes guionistas. Sé que sobre este asunto ya se ha escrito y dicho mucho, pero me extraña darme cuenta de que puedo recordar grandes directores, grandes actrices, grandes actores, grandes técnicos pero a ningún gran guionista. A excepción de Favio y Aristarain —ahora puedo agregar a Agresti—, cuyas películas se caracterizan por tener buenos guiones, no puedo recordar a algún gran guionista. Pido que alguien me corrija, que me señale mi error, porque es una sensación molesta que tengo al pensar el cine argentino. Recuerdo películas a las que amo profundamente con algunos diálogos imposibles (muchas de las películas de Christensen, algunas comedias de Schlieper). Me pregunto: ¿qué pasa? o ¿qué no pasó para que la situación sea esta? Hay tres cosas que me molestan particularmente en los diálogos de películas argentinas: 1) el relato en off, tan abundante, tan aburrido cuando se abusa de él, tan innecesario en muchos casos. Parece como si —¿el director?, ¿el guionista?— no confiaran en la fuerza y claridad de lo que narran en imágenes. Entonces lo explican todo. Si hasta Favio incluye uno —breve— hacia el final de *Gatica* para explicar —supongo— algo que se deducía de lo anterior. Este es un ejemplo pequeño de alguien a quien admiro pero en otros casos es, sinceramente, inaguantable (por ejemplo, *De eso no se habla*). 2) El uso de las palabras. Los guionistas parecen, a veces, no hablar en Argentina sino en una mezcla curiosa de países o como los que escriben en los diarios. No hablo ya del cine de los 40 o 50 con esa proliferación de "tus" tan elegante y tan ajena a nosotros; a la distancia siento esto como una concesión mercantil que ya no me molesta y que, por otra parte, explica muchas de las características de ese cine. Pero, en la actualidad, no lo entiendo. Me gustó mucho *Sotto voce* —mi preferida del año pasado—, pero también allí tuve que soportar un relato en off y a Lito Cruz diciendo en muy porteño acento "aquí" y "allí. ¿Distracción? ¿Recuerdos del pasado? 3) La tesis. Es evidente que guionistas y directores necesitan decir algo, también es evidente que no saben muy bien cómo hacerlo. Entonces lo "pronuncian", así nos encontramos con sesudas definiciones sobre el amor, el sentido o sinsentido de la vida, la paz, el mundo y la pasta frola. Al final terminan vaciando de sentido todo lo que quieren enunciar (Subiela, ejemplo supremo). Dejo en claro que estas no son las opiniones de un especialista ni de un gran conocedor sino las de un amante del cine que no llega a entender ciertas cosas. Cambiando de tema —pero siguiendo con el cine argentino— hace unos meses tuve la oportunidad de ver una *Historia del cine argentino*. No recuerdo a los irresponsables que la realizaron pero es una joyita llena de despropósitos. Más allá de confundir ciertas fechas —lo que ya es grave—, de la curiosa selección del material, sorprende lo que hicieron con los entrevistados. Entre estos se encontraba Rubén Cavallotti, por lo que se pueden ver largos fragmentos de su obra en detrimento de otros realizadores de los 60. Esto no sería tan terrible —creo que la "generación del 60" no ha dejado un legado muy perdurable— si no fuera porque califica a Cavallotti —literalmente— de ¡maestro! Una de dos, o esta gente descubrió en sus películas una nueva estética del cine en la que no me he iniciado o practicaron una directa y lamentable adulación. ¿Se imaginan si hubieran conseguido solo a Enrique Carreras? Pasando del palo al agradecimiento, quiero utilizar este medio —ya que no conozco otro— para enviar mis felicitaciones a Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, responsables de *Un diccionario de films argentinos* y a la Fundación Cinemateca Argentina por su CD *El cine argentino*. Gracias a ellos accedí a información que desconocía y que me permitió descubrir muchas cosas. Son una maravilla. La revista sigue de primera. Los amo. ■

Patricio O'Dwyer

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

La ventana discreta

Introducción a la narrativa fílmica

M. Elsa Bettendorff y M. Raquel Prestigiacomo, Atuel, Buenos Aires, 1997, 192 pp.

Dentro de un paisaje donde en cada temporada crecen de modo insólito tanto la población de estudiantes de cine —o de disciplinas que de alguna u otra forma involucran los estudios fílmicos— como las instituciones dedicadas a su enseñanza, resulta llamativa la muy exigua publicación de bibliografía local que cumpla con las exigencias propias de un manual introductorio. En este contexto, es sumamente gratificante la aparición de *La ventana discreta. Introducción a la narrativa fílmica*, texto surgido a partir de la experiencia de sus autoras como docentes de la Universidad de Buenos Aires.

El volumen parte desde su título —a la vez del evidente homenaje— de una apuesta teórica: se trata de asomarse al estado actual de la reflexión sobre el relato cinematográfico desde una perspectiva ligada a la semiología y el análisis del discurso. La *discreción* aludida remite a la posibilidad de aislar elementos en el sistema de representación del cine, de un modo que instala al estudio de los relatos basados en las lenguas naturales en un sitio privilegiado en cuanto a su marco teórico.

Más allá de la opción conceptual que integra bases que incluyen a la semiótica, la narratología, la teoría de la enunciación y la reflexión literaria —desde el formalismo hasta el estructuralismo y el análisis textual— no hay en Bettendorff y Prestigiacomo el forzamiento o el reduccionismo propios de la pretensión de aplicar en forma lineal las categorías para el estudio de la lengua al campo del cine.

Conscientes de las dificultades de transpolación, las autoras trabajan sus nociones a partir de las semejanzas y disimilitudes entre su diseño original y la construcción teórica posible en el cine, de una manera en que se evita la aplicación mecánica o esquemática. En ese sentido son sumamente atinados sus desarrollos a partir de los conceptos narratológicos de Genette o la teoría genérica de Mijaíl Bajtín. Por otra parte, aun siendo un texto introductorio, *La ventana discreta* contiene avances originales, como el de la interesante sección dedicada al estudio de la biografía en el cine, y se permite desplegar una serie de hipótesis originales al respecto.

Uniendo el relevamiento del estado actual de los estudios sobre narración con los desarrollos particulares resultado de la investigación propia, *La ventana discreta* encuentra su referencia más cercana en la personal e influyente *Estética del cine*, de Aumont, Bergala, Marie y Vernet: aunque se concentre en asomarse al campo restringido de la narración, no deja de ocuparse también de cuestiones de representación y montaje. El volumen también encuentra zonas de cercanía con los trabajos que los españoles ligados al colectivo *Contracampo* han llevado a cabo en algunos textos de enseñanza publicados por ediciones Cátedra, como *Pensar la imagen*, de Santos Zunzunegui, o *Cómo se comenta un texto fílmico*, de Ramón Carmona. Esta última obra —cuyo autor es un teórico sintético, una criatura frankensteiniana que enmascara el esfuerzo de un equipo, construido con fragmentos de discurso de varios especialistas e innúmeros apuntes de clase— también es referida como fuente reiterada en *La ventana discreta*. Aunque Bettendorff y Prestigiacomo, en este caso, aventajan a su referencia: no es uno de los menores méritos de este volumen el de la nitidez de su escritura (de la que el múltiple Carmona reniega muy a menudo por sus demasiadas cabezas). El itinerario seguido en los sucesivos capítulos va construyendo un cuerpo teórico que también aprovecha unos cuantos conceptos del ya ineludible *El arte cinematográfico* de Bordwell y Thompson.

Respecto de la lectura que las autoras realizan de la dupla Bordwell-Thompson, cabe destacar que la limitan al citado volumen, por lo cual no asoma vestigio alguno de una discusión que tal vez debería ser atendida, ya que afecta al suelo mismo en que *La ventana discreta* se apoya. Desde hace tiempo, Bordwell y otros plantean (cf. *La narración en el cine de ficción*, cuya edición original es de 1985) las bases de un duro combate contra la teoría de la enunciación y buena parte de la semiótica y teoría fílmica que en *La ventana discreta* sirve de fundamento. Acaso uno deba formularse una única prevención al respecto: puede que una introducción en 1997 de los planteos de los estudios de Wisconsin, sin abordar los ejes de conflicto planteados entre su acercamiento y los enfoques semióticos que ellos vienen denunciando en forma virulenta como provenientes de una concepción radicalmente errónea del cine, sea algo así como la inadvertida admisión de un caballo de Troya en el análisis textual. No sería desacertado que una introducción a la narrativa en el cine incluyera un mapeo inicial del combate teórico que en el presente es uno de los más agitados en el campo de los estudios cinematográficos, desde que en Wisconsin-Madison se han dispuesto a dinamitar los puentes que bucólicamente retratase Eastwood-Kincaid, para armar una curiosa y belicosa fortaleza.

Hemos aludido al particular valor didáctico de *La ventana discreta* —cuyo tono amable y hasta placentero llama al progreso continuo en la lectura— pero es necesario plantear una observación dirigida no a sus autoras, sino a la editorial que prolijamente lo ha impreso, encuadernado y publicado. La molesta irrupción de insidiosos errores de tipiado provoca una buena cantidad de obstáculos que convocan a la irritación y hasta más de un gag involuntario, lo que hace añorar a la cada vez más menguada estirpe de los correctores de pruebas, que hoy parece en varias editoriales tan extinta como el pájaro Dodo o el demonio de Tasmania (aunque mucho más necesaria para el equilibrio ecológico del lector). Por supuesto, nada insalvable para una segunda edición. Y pensando en ella valdría la pena —para reforzar el valor didáctico de la obra— un buen índice temático y de nombres junto a la ampliación de un glosario que en la presente edición se muestra un tanto parco.

La alusión del título —las autoras instalan a Hitch como su *daimon maligno* homenajeado en el mismo prólogo de la obra— permite formular una última digresión sobre *La ventana discreta*. A diferencia de aquella "ventana abierta al mundo" que celebrase en la pintura renacentista Leone Battista Alberti, la *Rear Window* hitchcockiana se abría sobre un patio trasero, y dejaba ver otras ventanas, otras íntimas historias. Este dispositivo para ver interiores —justificación última del voyeur— encuentra en *La ventana discreta* un conjunto de herramientas entre la circunspección y el (también discreto) placer para entender algo más el cine, del mismo modo que Jeffries era asistido por sus artefactos ópticos en su inspección visual del vecino sospechado, comenzando a comprender más allá de lo que se advierte a simple vista, indiscretamente auxiliado por sus discretos instrumentos. ■

Eduardo A. Russo

V I D E O

Madres en lucha

Some Mother's Son
Irlanda, 1996, dirigida por Terry George, con Helen Mirren y Aidan Gillen.

El recorte de la realidad de la metodología moderna cabe en una frase: un conocido antropólogo dijo "preferimos comenzar con la deformación a terminar con ella". Más que una tendencia dentro de las ciencias sociales, esa frase contiene un clima de época que, naturalmente, alcanzó al cine y a sus producciones. El docudrama fue sin duda el género más beneficiado por el recambio. Para los que no entienden nada de lo que estoy diciendo, les recomiendo ver *Madres en lucha*, film que narra un sórdido episodio de la historia del Reino Unido a principios de los 80: la huelga de hambre de los presos políticos de la organización independentista IRA, desoída por Margaret Thatcher, y que dejó como saldo diez muertes por desnutrición. Por su postura, Thatcher se ganó aquí el apodo de "la dama de hierro".

Terry George es uno de los directores que mejor da en el blanco de la tradición cinematográfica de las islas, en la cual la narración es claramente deudora de lo documental y lo televisivo, y donde lo político acentúa ya naturalmente buena parte de la producción argumental. George retoma así la posta del cine que abandonara Ken Loach, o la línea más sólida del cine político de su país. Y lo hace en forma convincente: la síntesis, el primer gran desafío de quien adapta a la pantalla un hecho real o una novela, está lograda a fuerza de buen cine. Las actitudes de la protagonista Hellen Mirren (famosa en todo el mundo por su papel en *Prime Suspect*) frente a la autoridad o a su hijo en la ficción, la escena en la cual soldados ingleses ayudan a ella y a la madre de otro detenido a desencajar un auto, su mirada extrañada ante los enmascarados que hacen salvas con sus AK-47 al primer huelguista muerto, el montaje paralelo entre una clase de danza y el atentado a un destacamento inglés al comienzo de la película, son todos elementos mínimos, pero que construyen enormemente a nivel cinematográfico. La ficción se exhibe, y esa es su manera de respetar el hecho real. El acierto del director pasa por condensar no los hechos mismos, sino la esencia de los hechos. Y su buen cine legaliza la maniobra. ■

Máximo Eseverri

Un piloto regresa

***Un piloto ritorna*, Italia, 1942, dirigida por Roberto Rossellini, con Massimo Girotti, Michela Belmonte y oficiales y suboficiales de la Aviación Italiana. (Yesterday)**

Europa 51

Italia, 1951, dirigida por Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Massina y Teresa Pellati. (Yesterday)

Era noche en Roma

***Era notte a Roma*, Italia-Francia, 1960, dirigida por Roberto Rossellini, con Giovanna Ralli, Leo Genn, Serguei Bondarchuck, Hannes Messemer y Renato Salvatori. (Yesterday)**

Hay que romperse la cabeza para encontrar un director tan difícil de analizar como Roberto Rossellini. Sus distintas etapas como realizador y las variantes temáticas y estilísticas que desarrolló durante más de cuarenta años de carrera obligan a algunas reflexiones provisorias y a la ambigüedad de ciertos conceptos. El número pasado celebramos la presentación de *La toma del poder por Luis XIV* en Mar del Plata y su inmediata exhibición por cable. Un reciente texto (Nº 68) de Eduardo Russo comentaba las ediciones en video de *Stromboli* y *Viaje en Italia* y otro del mismo autor (Nº 18) reflexionaba sobre *Roma, ciudad abierta*, *Paisá* y *Alemania, año cero*, su trilogía más conocida. Pero Rossellini es un director difícil, innovador y moderno en cuanto a la puesta en escena, declaradamente cristiano en su ideología y también objeto de múltiples interpretaciones en las que los espacios públicos y privados siempre aparecen conectados. Un abordaje totalizador, profundo y serio de su obra —deseo no solamente de esta revista sino también de críticos y teóricos de otros lugares— continúa pendiente por la escasa disponibilidad de las películas pero también por las características enigmáticas del personaje. Por lo tanto, los parciales acercamientos a los films de Rossellini, sintéticos y expositivos en su mayoría, tienen el objetivo de clarificar, en la medida de lo posible, la complejidad de una obra única en la historia del cine y la televisión.

Igualmente, la oportunidad no debe desaprovecharse ya que la reciente edición de tres películas de diferentes épocas autoriza a hacer un par de comentarios históricos y estéticos sobre Rossellini. Oculta durante muchos años quién sabe por qué motivos, *El piloto regresa* es una película a favor de la causa fascista. En un principio escrita por el hijo de Mussolini y luego arreglada por Rossellini y un grupo de guionistas (entre ellos, Michelangelo Antonioni), la obra es poco más que un film de propaganda sobre la aviación y sobre el acto heroico de un piloto personificado por Massimo Girotti. Un producto de propaganda —como cualquier film bélico de distinto origen— que, sin embargo, destaca la humanidad de los personajes (tema fundamental que aparece en primera instancia en la obra del realizador), mucho más importante que los saludos fascistas y el fanatismo por el régimen autoritario que solo por momentos Rossellini refleja en el film.

Europa 51 pertenece a la "trilogía de la soledad", junto con *Stromboli* y *Viaje en Italia*, y es otro ejemplo de sabiduría cinematográfica al servicio de Ingrid Bergman,

Irene en el film. Primero una burguesa que, al igual que su clase social, no se interesa por el desastre causado por la guerra, luego una mujer culpable del suicidio de su hijo, más tarde una trabajadora humanitaria que se ocupa de los más pobres y desarraigados y, finalmente, una santa internada en un manicomio. Rossellini elabora una historia de tono religioso tomando un entorno reiterado en su obra (la guerra en tiempo presente o en sus infinitas derivaciones) para narrar un melodrama donde el uso del plano secuencia, el rostro de Ingrid Bergman filmado como si se tratara de un documental sobre la actriz —anticipándose a lo que Godard hiciera con Anna Karina en *Vivir su vida*— y la simbiosis entre creencia y martirologio religioso, encuentran en *Europa 51* uno de sus más acabados ejemplos en la historia el cine.

El caso de *Era noche en Roma*, como *El general de la Rovere* y *Alma negra*, refleja los esfuerzos del realizador por reubicarse en la industria italiana y tiene las características innecesarias de esta última etapa cinematográfica de Rossellini antes de abandonar el cine y dedicarse a la televisión. Ante la claridad de conceptos que, por ejemplo, surgían desde las imágenes en *Roma, ciudad abierta* y *Paisá* y frente a la nueva visión, más personal y autorreflexiva de *Europa 51*, el drama de la guerra encuentra en *Era noche en Roma* su más torpe simplificación. Los personajes son esquemáticos —tres soldados de diferentes países protegidos por una mujer italiana durante los últimos días de la guerra— y el discurso se declara universal desde el más superficial didactismo.

A esta altura de su carrera, Rossellini tenía más de veinte películas y, desde hacía años, la indiscutible bendición de los ex redactores de *Cahiers* (Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut) que lo habían erigido como el realizador que, especialmente debido a sus films con Ingrid Bergman, provocó el ingreso del cine a la modernidad. Pero como Rossellini siempre fue un realizador desconcertante, abordable desde muchos aspectos pero complejo para un análisis totalizador y riguroso, la televisión sería su próximo destino. Y la maravillosa *La toma del poder por Luis XIV* muestra una última etapa que para muchos analistas se encuentra entre lo más importante de su filmografía. ¿Cuántos directores convivieron en un solo realizador? El enigma Rossellini aún carece de respuestas claras. ■

Gustavo J. Castagna

KIDS IN THE HALL: EL CARAMELO DEL HUMOR

Brain Candy

Canadá, 1996, dirigida por Kelly Makin, con The Kids in the Hall: David Foley, Bruce McCulloch, Kevin McDonald, Mark McKinney y Scott Thompson. (AVH)

Así como en 1995 fuimos los primeros en recomendar sus programas de TV (en el momento en que HBO empezaba a emitir los de la temporada 1989; ver *EA* Nº 41, p. 57), ahora nos retrasamos en el comentario de su película, que circula en video desde hace algunos meses. Escrita e interpretada por los cinco integrantes de *The Kids in the Hall*, no requiere sin embargo ningún conocimiento previo de los sketches televisivos para poder disfrutarla. No está pensada para los iniciados, aunque respeta escrupulosamente el estilo de humor que caracteriza al grupo y que resulta tan difícil de explicar.

El punto de partida de la historia es el invento de una droga (el caramelo del título) que activa en el cerebro el mejor recuerdo que posee cada persona. La empresa que la ha desarrollado aspira a lograr que los que la consuman permanezcan durante un lapso indefinido de tiempo en el estado de felicidad que les provoca la evocación. El futuro medicamento se halla en período de prueba y ha causado hasta ahora efectos bastante paradójicos en aquellos que se prestaron a consumirlo. Esta anécdota bastante bizarra es el único hilo conductor entre las historias paralelas que se entrecruzan a lo largo del film y los episodios marginales que le sirven de soporte. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en los programas de TV del grupo, *Kids in the Hall: caramelo del humor* se permite desarrollar con más detalles sórdidos y matices absurdos ciertos personajes que son en realidad parodias de estereotipos televisivos y cinematográficos: el más atrevido y original de todos debe ser el inefable *cancer-boy*, un ejemplo sin par de combinación de humor negro y sátira.

La verdadera grandeza de esta película radica en que mantiene y en algunos momentos amplía la libertad que el grupo se da a sí mismo en sus sketches. Nunca sabemos qué es lo que sigue, qué puede suceder, a cuánto se pueden atrever, hasta qué punto son capaces de sorprendernos. Como si todos los aspectos de la realidad fueran susceptibles de tratamiento sarcástico, la libertad que se toman los Kids in the Hall solo es equiparable con la que se permiten las vanguardias artísticas. Pocas veces se ha visto dentro de los medios un grado de experimentación tan elevado con los códigos del humor. Más cerca del teatro del absurdo que de *Saturday Night Live*, *The Kids in the Hall* (en TV o en video) es un desafío para aquellos que sostienen que el éxito masivo atenta contra la calidad de los productos. Un milagro intelectual, solo comparable a *Los Simpson*. ■

Silvia Schwarzböck

Unfitrite
Escuela de mito y simbología
Seminario de verano (Feb.1998)
Cine y Zodíaco
Una mirada absolutamente original aplicada a la interpretación de films. Con proyección y análisis de cuatro clásicos del cine mundial.
Conducen: Patricio Vega y Jorge Bosia
371-2623 671-1282

La Ventana
(Quique Angeleri)
Edición On-Line & Off-line
AVID MCXpress Mac
Tel/Fax: 785-2824 Cel: 15-179-3055

V I D E O

Repaso

***Hamlet*, dirigida por Kenneth Branagh. (LK-Tel)**
Finalmente Branagh logró lo que quizá sea su sueño más grande. Por lo menos realizó su película más larga. Si usted odia a Branagh, imagine la experiencia de verlo durante cuatro horas destrozando a Hamlet. En video la cosa empeora, porque si al menos en cine uno podía escuchar el texto completo, en video la película está cortada para ahorrarse un cassette. El resto es silencio.
Crítica en contra en *EA* Nº 65.

El quinto elemento (*The Fifth Element*), dirigida por Luc Besson. (LK-Tel)
La total falta de ideas de Luc Besson desembocó en la película más cara de la historia del cine francés. Ya saben hacer films igual de caros y malos que en Hollywood. Fashion es una palabra horrible pero funciona muy bien para hablar de este bodrio.
Comentario en contra en *EA* Nº 63.

***Pequeños milagros*, dirigida por Eliseo Subiela. (AVH)**
Subiela dirigiendo una película llamada *Pequeños milagros*. Julieta Ortega haciendo de hada. Frase del film: *La muerte no existe*. Nada más que decir.
Crítica en contra en *EA* Nº 67.

***Cenizas del paraíso*, dirigida por Marcelo Piñeyro. (AVH)**
¿Qué pasaría si el director de *Tango feroz* y *Caballos salvajes* corrigiera la mayoría de sus errores y contradicciones de guión y si además se volviera un poco más riguroso y menos demagógico? Pasaría algo así como *Cenizas del paraíso*. Todavía falta mucho camino por recorrer, pero si además abandona muchos de sus vicios publicitarios, es probable que siga mejorando. A menos que se vaya a Hollywood y tire por la borda lo conseguido.
Crítica a favor en *EA* Nº 66.

El lado oscuro de la justicia (*Night Falls in Manhattan*), dirigida por Sydney Lumet. (Gatividéo)
La mejor secuencia de títulos del año. Varios personajes de reparto al estilo década del setenta muy bien interpretados. Buena historia, bien dirigida. Un final espantoso. Pero en el balance da positivo.
Crítica en *EA* Nº 68.

Entre dos fuegos (*Last Man Standing*), dirigida por Walter Hill. (Gatividéo)
Había una vez una gran película llamada *Yogimbo* y dirigida por Akira Kurosawa, luego hubo una remake llamada *Por un puñado de dólares*, de Sergio Leone. El sueño se terminó porque la línea muere en *Entre dos fuegos* de Walter Hill. La mezcla de géneros más una voz en off lamentable da como resultado una película fallida por donde se la mire.
Crítica en contra en *EA* Nº 68.

La última cena (*The Last Supper*), dirigida por Stacy Title. (LK-Tel)
Cine independiente de humor negro. Funciona muy bien hasta la mitad y luego funciona más o menos. Se trata, de todas maneras, de un film pequeño y sin demasiadas pretensiones pero con bastante inteligencia.
Comentario en *EA* Nº 66. ■

Las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	SG	JG	AL
Cenizas del paraíso	M. Piñeyro	AVH	7		7	6	7	5	6
Círculo de pasiones	P. O'Connor	Gatividéo			4				
El lado oscuro de la justicia	S. Lumet	Gatividéo	7		5	6	7		3
El quinto elemento	L. Besson	LK-Tel	6	6	3	4	3		2
Entre dos fuegos	W. Hill	Gatividéo	2			2	2	6	6
Era noche en Roma	R. Rossellini	Yesterday				4		4	
Europa 51	R. Rossellini	Yesterday				9		7	
Hamlet	K. Branagh	LK-Tel	3	5		3	6		
Jefferson en París	J. Ivory	AVH		2					
La caída de Los Angeles	W. Kar-wai	Transeuropa	9					1	
La guerra de la Triple Alianza	S. Back	Yesterday	7			7			
La última cena	S. Title	LK-Tel	6		4	5	7	3	1
La venenosa	S. Guitry	Yesterday	10	10				8	10
Madres en lucha	T. George	LK-Tel						6	
Partes privadas	B. Thomas	AVH			7		7	1	3
Pequeños milagros	E. Subiela	AVH	1		1	1	1		1
Un piloto regresa	R. Rossellini	Yesterday				6		5	
Yndio do Brasil	S. Back	Yesterday	8	8	8	8	7	7	

C I N E E N T V

por Jorge García

El juez y el asesino (*Le juge et l'assassin*), 1975, dirigida por Bertrand Tavernier, con Philippe Noiret y Michel Galabru.

He señalado reiteradamente que no simpatizo demasiado con el cine de Bertrand Tavernier. Sin embargo, este minucioso estudio sobre el enfrentamiento entre un magistrado presuntamente respetable y un asesino demente a quien debe condenar, pone en cuestión algunos aspectos de la ética del poder y es, a pesar de cierto estiramiento innecesario, una de las películas más logradas del director.
CV SAT, 11/1, 3.45 hs.

Policía de medianoche (*Midnight Cop*), 1989, dirigida por Peter Patzak, con Armin Mueller-Stahl y Michael York.

Este policial, no estrenado comercialmente pero editado en video, del poco conocido Peter Patzak, tiene todas las características de las películas alemanas del género. Con un ritmo a veces demasiado lento y pausado, sigue la investigación de un veterano policía en los bajos fondos de Berlín. La interpretación del siempre excelente Armin Mueller-Stahl ayuda.
CV SAT, 13/1, 1.30 hs.

Sol ardiente (*Outmilonnye Sointsen*), 1994, dirigida por Nikita Mijalkov, con Nikita Mijalkov y Oleg Menchikov.

La obra del ruso Nikita Mijalkov goza de una consideración tal vez desmedida en estos lares. Este relato que narra, a través de una compleja historia familiar, aspectos de la vida cotidiana en Rusia en los años más duros del estanilismo, tiene en sus mejores momentos una clara cercanía con el cine de Jean Renoir y en los peores (los menos) ciertos resabios del realismo socialista. De todos modos es uno de los films más valiosos del director.
CV SAT, 31/1, 23.45 hs.

Después del ensayo (*Efter Repetitionen*), 1984, dirigida por Ingmar Bergman, con Erland Josephson y Lena Olin.

Este film de Ingmar Bergman, hecho para la televisión sueca, plantea con lucidez las relaciones entre realidad y ficción, a través de los conflictos de un grupo de actores que están ensayando para representar una obra. Como siempre en el director sueco, el formidable trabajo de los actores es esencial para el resultado final.
CV 5, 6/1, 1.35 hs.

El terror de las chicas (*The Lady's Man*), 1961, dirigida por Jerry Lewis, con Jerry Lewis y Helen Traubel.

Creo que ya dejé claro en esta revista mi posición frente a la obra de Jerry Lewis, que de ninguna manera adscribe a la incondicionalidad. Pero tampoco tengo dudas de que *El terror de las chicas*, su jugosa visión del imaginario femenino, es uno de sus films fundamentales. En el mismo canal, el día 15 a las 11 y 16 hs., se exhibirá *El profesor chiflado*, la variación de Lewis sobre Jekyll y Hyde, que es otra de sus películas mayores.
CV 5, 14/1, 13 y 19 hs.

Una, mi amor (*Una*), 1988, dirigida por Milos Radivojevic, con Rade Servedzija y Sonja Savic.

Las escasas expresiones del cine yugoslavo que se han podido conocer por diversos medios en nuestro país dan cuenta de una cinematografía de gran interés. En este caso la historia de la relación que se entabla entre un profesor universitario disidente y una fémina inescrupulosa, permite al director lanzar una aguda mirada sobre los últimos años del socialismo en ese país. Para no dejar pasar.
CV 5, 16/1, 16 y 20 hs.

Zabriskie Point, 1970, dirigida por Michelangelo Antonioni, con Mark Frechette y Daria Halprin.

Tal vez influido por los acontecimientos políticos de fines de la década del 60, Antonioni decidió hacer un film sobre los Estados Unidos. Para ello convocó a un par de protagonistas poco conocidos y a guionistas de extracciones tan diversas como Sam Shepard, Tonino Guerra y Claire Peploe. Los resultados en aquellas épocas eran curiosos, pero hoy —yo no he vuelto a ver la película— sospecho que pueden ser temibles.
CV 5, 17/1, 22 hs.

El Ronin 47, partes I y II (*Genroku Choshingura*), 1941-42, dirigida por Kenji Mizoguchi, con Chojuro Kawarzaki y Yoshizaburo Arashi

La fama que existe alrededor de la figura de Kenji Mizoguchi y las casi nulas posibilidades de acceder a sus películas (Film & Arts está exhibiendo también *Ugetsu*) han convertido a este director en una figura mítica. La proyección de esta película, realizada en los años de la Segunda Guerra, nos brinda la posibilidad de ampliar el conocimiento de su obra.
Film & Arts, varias emisiones.

La puerta del infierno (*Jigoku Mon*), 1953, dirigida por Teinosuke Kinugasa, con Machiko Kyo y Kazuo Hazegawa.

De la dilatada carrera de Teinosuke Kinugasa —cubre casi 50 años y es uno de los directores esenciales del período mudo en Japón— en nuestro país solo se conoció esta película gracias a sus premios internacionales. Potente drama de época, con una estilizada puesta en escena y una estupenda utilización del color, también nos da la oportunidad de ver en el protagónico a la inigualable Machiko Kyo.
Film & Arts, 6/1, 23.30 hs.; 7/1, 7.30 y 15.30 hs.; 18/1, 20 hs.; 19/1, 4 y 12 hs.; 30/1, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.

La nueva pesadilla (*Wes Craven's New Nightmare*), 1994, dirigida por Wes Craven, con Robert Englund y Heather Langenkamp.

Sin demasiadas razones a la vista se ha intentado convertir a Wes Craven en un maestro del cine de terror. De todas maneras, en este intento de reflexionar a través del personaje de Freddy Kruger sobre la influencia del cine en la realidad, consigue su obra más ambiciosa y atrayente. Mucho más en mi opinión, a pesar de las concesiones de su última media hora, que la sobrevalorada *Scream*.
HBO, 25/1, 22 hs.; 28/1, 22 hs.

Conquistadores del espacio (*Countdown*), 1968, dirigida por Robert Altman, con James Caan y Robert Duvall.

Uno de los directores que más ha dividido a críticos y cinéfilos en posiciones irreductibles es Robert Altman. Este temprano trabajo sobre el viaje de un grupo de astronautas a la Luna no pone el acento en los efectos especiales ni la espectacularidad, sino en los problemas emocionales que desata la situación en los interesados. Un film lejano a los trabajos más exitosos del director, pero sin duda emparentado con sus obras más valiosas.
Cinemax, 6/1, 19 hs.; 9/1 22.45 hs.

El pequeño teatro de Jean Renoir (*Le petit théâtre de Jean Renoir*), 1969, dirigida por Jean Renoir, con Fernand Sardou y Jeanne Moreau.

No caben dudas de que Jean Renoir no solo es una de las figuras más influyentes del cine francés, sino que también lo es a nivel mundial. La exhibición de su último trabajo, un film dividido en cuatro episodios, muy valorado por quienes lo vieron, es uno de los acontecimientos del mes en el cable y de visión obligatoria para todo cinéfilo.
TV5 Internacional, 31/1, 0.30 hs.

El sueño de una noche de verano (*A Midsummer Night's Dream*), 1935, dirigida por Max Reinhardt y William Dieterle, con James Cagney y Dick Powell.

Aparte del hecho auspicioso de su exhibición después de décadas, esta extraña adaptación hollywoodense de la comedia shakespeareana tiene varios elementos de interés. Unico trabajo para el cine sonoro del gran director teatral alemán Max Reinhardt, con una dirección artística e iluminación excelentes y un James Cagney formidable, propone también una temprana aparición del kitsch en el cine. Para ver hoy y evaluar.
VCC 31, 10/1, 6, 22 y 1.30 hs.; 12/1, 18 hs.

Bajos instintos (*Basic Instinct*), 1992, dirigida por Paul Verhoeven, con Sharon Stone y Michael Douglas.

Más allá del proceso de degradación que ha sufrido la filmografía del holandés Paul Verhoeven en los últimos tiempos, esta película —a la que defendí con reservas en el momento de su estreno— sigue siendo, para bien o para mal, un hito. Film que en ningún momento elude mostrar sus trampas, con Sharon Stone en su versión animal erótico al mango, a la luz de todos los subproductos que se hicieron a su sombra, hoy casi parece un trabajo honesto.
Cinemax, 18/1, 0.30 hs.

UN REFINADO ARTESANO

En pocos casos de la historia del cine vemos en un director una ruptura en su carrera tan abrupta e inesperada como la que se produce en la del inglés David Lean. Después de trabajar durante varios años como editor de films, Lean, de la mano de su ilustre compatriota, el escritor Noel Coward, debuta como director en 1942 (sus tres primeras películas son adaptaciones de obras de Coward y la primera, incluso, está codirigida con él). Desde sus primeros films se pueden apreciar en la obra de Lean una serie de matices que, sin incluir una visión personal del mundo (es sabido que en el cine inglés no abundan los "autores" cinematográficos), lo alejan tanto de la vertiente costumbrista-satírica representada por los estudios Ealing, como de la tradicional producción de qualité británica. Es que esas películas muestran a un director con capacidad para el relato intimista, atento a la narración en términos visuales y a los climas que propone cada historia, algo no demasiado frecuente en una cinematografía que siempre tendió a privilegiar el trabajo de los actores por sobre cualquier otro rubro. Sorpresivamente, a fines de los años cincuenta, la carrera de David Lean se vuelca abruptamente a las superproducciones opulentas y suntuosas, que serán las características de todas sus restantes películas, lo que lo convertirá en un realizador de amplia popularidad y reconocimiento entre el público y la crítica conservadora (sus películas de esta etapa, salvo *La hija de Ryan*, tuvieron gran suceso comercial y ganaron numerosos Oscars). Y hay que decir también que si *Dr. Zhivago*, su film más exitoso, es una de sus peores películas, *Lawrence de Arabia* e inclusive *El puente sobre el río Kwai* son bastante mejores de lo que se sostiene habitualmente. Durante el mes de enero, Film & Arts exhibirá cinco películas de David Lean pertenecientes a su primera etapa, la menos conocida y la más interesante de su obra. Los films a proyectarse serán los siguientes (sobre los horarios de los mismos consultar la revista de cable, ya que van en numerosas emisiones). *Lo que no fue* (*Brief Encounter*, 1945) es el film más famoso del director de su primera época. Sin caer en sobrevaloraciones apresuradas, hay que decir que esta obra romántica e intimista sobre el encuentro casual de dos personas, ambas casadas, en una estación de ferrocarril, con su cuidadosa estructura dramática, construida sobre un tiempo y espacio limitados, es una pequeña joyita. En el debe hay que señalar la empalagosa música de Rachmaninoff que inunda la banda de sonido. *Grandes ilusiones* (*Great Expectations*, 1946) es una excelente adaptación de la novela de Dickens. Las aventuras de Pip son narradas con un estilo visual barroco y onírico, totalmente alejado del naturalismo y la pesadillesca secuencia inicial es modélica. *Oliverio Twist* (*Oliver Twist*, 1948) es otra traslación del universo de Charles Dickens que, sin llegar a la altura de la anterior, tiene indudable interés. Las composiciones de Robert Newton y, sobre todo, Alec Guinness en un Fagin inolvidable son también méritos del film. En *¿Es papá el amo?* (*Hobson's Choice*, 1952) Charles Laughton es un zapatero tiránico y abusivo con sus hijos. La estilizada y elegante dirección de Lean logra que el film trascienda ampliamente los niveles de la comedia costumbrista finisecular. Finalmente, *Locura de verano* (*Summertime*, 1955) es otro relato romántico en el que una solterona norteamericana, excelente Katharine Hepburn, pasa sus vacaciones en Venecia con la ilusión de encontrar el amor de su vida. La cámara del director recorre la ciudad con (excesiva) fruición, pero un clima entre nostálgico y agridulce eleva el tono del film. El lastre inevitable es Rossano Brazzi.
Sugiero no dejar pasar la oportunidad de ver estas películas de David Lean que exhibirá Film & Arts, ya que son representativas de la parte más valiosa de su filmografía. ■

Jorge García

Hombre del Oeste (*Man of the West*), 1958, dirigida por Anthony Mann, con Gary Cooper y Lee J. Cobb.

La trágica dimensión de sus personajes y su capacidad para integrar el paisaje a la acción con sentido dramático convirtieron a Anthony Mann en un indiscutido maestro del western. En su último trabajo en el género encontramos resonancias dostoievskianas y una secuencia, la del pueblo fantasma, para figurar en las antologías más exigentes. Una obra maestra imperdible.
VCC 31, 18/1, 12 hs.

Callejón sin salida (*Trouble in Mind*), 1983, dirigida por Alan Rudolph, con Kris Kristofferson y Keith Carradine.

Una estilización excesiva, muchas veces lindante con la artificiosidad, ha perjudicado con frecuencia los trabajos de Alan Rudolph, un protegido de Robert Altman. Esta película, una curiosa mezcla de homenaje al cine negro con elementos del fantástico, ambigua e intemporal, es para mí su film más logrado. Una obra elusiva e inquietante.
I-SAT, 24/1, 14 hs.; 25/1, 10.30 hs.

Sobrenatural (*Supernatural*), 1933, dirigida por Victor Halperin, con Randolph Scott y Carole Lombard.

Las lecciones del maestro

Es tanto y valioso lo que se ha escrito alrededor de la obra de Alfred Hitchcock que sería inútil agregar conceptos que solo sonarían redundantes. Lo que sí quiero señalar es que siempre es bienvenida la oportunidad de acceder a la exhibición de películas de un director que, más allá de la complejidad y profundidad con que representó los conflictos humanos valiéndose de historias de suspenso, logró concitar, como ningún otro en la historia del cine, la adhesión casi incondicional de espectadores, críticos y cinéfilos. Es que en las películas de Hitchcock —y aquí surgen las imágenes de las cajas chinas— los distintos niveles en que se estructuran sus relatos, aun aquellos que se pueden considerar menores, son auténticas lecciones de cine.
También quiero decir que, siendo un gran admirador de la obra del director, no creo que *todas* sus películas sean excelsas (de hecho en el ciclo que paso a reseñar figuran varias de las que menos prefiero). Los films a exhibirse en el canal 5 de Cablevisión durante la semana del 19 al 23 de enero serán los siguientes.
El lunes 19, a las 11 y 16, *Sabotaje* (1936), una de sus mejores películas del período inglés. Basada en un relato de Joseph Conrad, narra las sospechas de una mujer sobre las actividades de su marido, quien regentea un cine. La secuencia de un niño transportando una bomba de tiempo en un ómnibus a través de Londres sigue siendo antológica. A las 12.40 y 18.50, irá *Cortina rasgada* (1966), un film ambientado en los vericuetos de la Guerra Fría, que salvo por una formidable secuencia en una granja donde se comete un asesinato, es para mí una de las películas menos atractivas del director. El martes 20 a las 11 y 15.40 veremos *Rebeca, una mujer inolvidable* (1940), su primer trabajo en Hollywood, sobre un relato de Daphne du Maurier. Mezcla de drama psicológico y film gótico sobre una joven que se casa con un aristócrata que vive a la sombra de su anterior esposa muerta, compensa cierta pesadez y estiramiento con los aciertos de puesta y el clima enfermizo y obsesivo. La ama de llaves que personifica Judith Anderson es uno de los personajes más inquietantes y maléficos de la historia del cine. A las 13.15 y 19 irá *La dama desaparece* (1938), otro de sus films del período inglés. Fusión de thriller y comedia, que transcurre durante buena parte de su metraje en un tren, tiene un guión plagado de sorpresas y vueltas de tuerca. El miércoles 21 a las 11 y 16 se verá *La sombra de una duda* (1943), en mi opinión la primera obra maestra del director. Cuando el tío Charlie llega inesperadamente de visita, su sobrina sospecha que puede ser un asesino. Film sombrío y tortuoso, de inusual complejidad y ambigüedad, propone también una aguda mirada sobre la vida cotidiana en los Estados Unidos en los años de la guerra. Un must absoluto. *Cuéntame tu vida* (1945), que irá a las 13 y 19, es un film influido por el psicoanálisis emergente en esos años (incluida una secuencia onírica diseñada por Salvador Dalí), lo que le da hoy un look bastante démodé. De todas maneras, como siempre en Hitchcock, hay varias escenas que justifican su visión. El jueves 22 a las 11 y 16 se exhibirá *Para atrapar al ladrón* (1955), otro thriller en clave de comedia romántica filmado en la Costa Azul, que para mi gusto tiene un tono excesivamente light, y a las 12.55 y 18.55, *El hombre que sabía demasiado* (1956), una remake de un film que ya había rodado en la etapa inglesa y que es muy superior a su primera versión. Por último, el viernes 23 se verán dos obras mayores de Alfred Hitchcock. A las 11 y 16 irá *El hombre equivocado* (1957), un film inspirado en un hecho real sobre un músico acusado de un asesinato que no cometió. Una película sombría y kafkiana con un Henry Fonda excepcional. A las 13 y 19 se proyectará *Psicosis* (1960), uno de los films más famosos e influyentes del realizador y otra de sus obras maestras.
Desde luego que en este ciclo faltan varias de las películas esenciales de Alfred Hitchcock, pero no puede negarse que esos diez films, más allá de sus disparidades, son un festín para todo cinéfilo. ■

Jorge García

El cine fantástico y de terror norteamericano de los años 30 (del cual la editora de videos Epoca ha hecho una excepcional cobertura) es uno de los aportes fundamentales a ese género. En este *quickie*, Victor Halperin, el director de la pequeña joyita *White Zombie*, se dan cita, ante una asombrada Carole Lombard, médiums, espíritus maléficos y muertos que reclaman venganza. Una película climática y atractiva.
USA Network, 31/1, 13 hs.

Los aventureros de la noche (*Moonfleet*), 1955, dirigida por Fritz Lang, con Stewart Granger y George Sanders.

La obra de Fritz Lang, en particular la de su período americano, gana con el tiempo en consistencia y solidez. Aquí, el relato ambientado en el siglo XIX y narrado desde el punto de vista de un niño, tiene un tono romántico, no exento de negrura, bastante infrecuente en la filmografía del director. Una de las películas más atípicas y menos vistas del realizador, que conviene no dejar pasar.
Space, 6/1, 8.30 hs.

La balada de Gregorio Cortez (*The Ballad of Gregorio Cortez*), 1982, dirigida por Robert M. Young, con James Edward Olmos y James Gammon.

Esta producción independiente de Robert M. Young es posiblemente la mejor dentro de una carrera no demasiado atrayente. Basada en un hecho real ocurrido a principios de siglo, la película narra la odisea de un mexicano que es perseguido por centenares de hombres después de haber matado a un sheriff norteamericano en defensa propia. Un film austero y contenido, con algunos momentos de gran lirismo.
I-SAT, 24/1, 14 hs.; 25/1, 10.30 hs.

Los sospechosos de siempre (*The Usual Suspects*), 1995, dirigida por Bryan Singer, con Kevin Spacey y Gabriel Byrne.

Son muy raros dentro del cine contemporáneo los casos en que aparece un director con una propuesta novedosa y original y este film, el segundo de Bryan Singer, es uno de ellos. Película ingeniosa y perturbadora, que se va construyendo alrededor del engaño y la ambigüedad, puede irritar a algunos, pero lo que no se puede negar es el talento con que el realizador lleva adelante su propuesta. Aguardamos ansiosamente la próxima película de Bryan Singer.
Space, 14/1, 22 hs. ■

Anuncie en *El Amante* ✆ 322-7518

PELICULAS PARA VER EN ENERO

Jueves 1
Ugetsu (K. Mizoguchi)
Film & Arts, 7.05 y 15.05 hs.
Tarde de perros (S. Lumet)
CV 5, 22 hs.

Viernes 2
Repulsión (R. Polanski)
Film & Arts, 7.30 y 15.30 hs.
Anatomía de un asesinato (O. Preminger)
Cinemax, 7.45 hs.

Sábado 3
Extraño accidente (J. Losey)
Film & Arts, 8 y 16 hs.
La historia se hace de noche (F. Borzage)
CV 5, 8, 13.40 y 19 hs.

Domingo 4
Rashomon (A. Kurosawa)
Film & Arts, 10.30 y 18.30 hs.
A la hora señalada (F. Zinnemann)
VCC 31, 13.30 hs.

Lunes 5
¿Qué pasa, doctor? (P. Bogdanovich)
Space, 16.30 hs.
Hacia la casa (A. J. Karille)
CV SAT, 1.40 hs.

Martes 6
Tuyo es mi corazón (A. Hitchcock)
VCC 31, 6 y 22 hs.
Refugio para el amor (B. Bertolucci)
I-SAT, 22.45 hs.

Miércoles 7
Bronco Billy (C. Eastwood)
I-SAT, 20.15 hs.
Algunos días contigo (C. Sautet)
VCC 31, 24 hs.

Jueves 8
Rosa Luxemburgo (M. von Trotta)
CV SAT, 22 hs.
Brigadoon (V. Minnelli)
VCC 31, 22 hs.

Viernes 9
Fuego contra fuego (M. Mann)
HBO, 13.30 hs.
El jarro de miel (J. Mankiewicz)
Space, 16.30 hs.

Sábado 10
Hermanas (B. De Palma)
Film & Arts, 21.30 hs.
El desierto rojo (M. Antonioni)
CV 5, 22 hs.

Domingo 11
Zelig (W. Allen)
I-SAT, 14 hs.
Nafta, comida y alojamiento (A. Anders)
VCC 31, 22 hs.

Lunes 12
Cuerpos ardientes (L. Kasdan)
Space, 16.30 hs.
Extraño cargamento (F. Borzage)
VCC 31, 22 hs.

Martes 13
Imitación de la vida (D. Sirk)
TNT, 9 hs.
El ocaso de un pistolero (D. Siegel)
Space, 14.45 hs.

Miércoles 14
New York, New York (M. Scorsese)
TNT, 11 hs.
Harry, el sucio (D. Siegel)
Cinemax, 14 hs.

Jueves 15
Daniel (S. Lumet)
CV 5, 22 hs.
Mi hermano del alma (M. Barroso)
Fox, 22 hs.

Viernes 16
Música y lágrimas (A. Mann)
USA-Network, 11 hs.
Tiempos violentos (Q. Tarantino)
Cinemax, 23.45 hs.

Sábado 17
Río Bravo (H. Hawks)
Cinemax, 10.30 hs.
Caballero sin espada (F. Capra)
VCC 31, 22 y 2 hs.

Domingo 18
El testaferro (M. Ritt)
Cinemax, 11.45 hs.
La condesa descalza (J. Mankiewicz)
CV 5, 13.15 hs.

Lunes 19
Un rostro de mujer (G. Cukor)
VCC 31, 22 hs.
Venga y vea (E. Klimov)
CV SAT, 1.20 hs.

Martes 20
El desvío (E. G. Ulmer)
VCC 31, 22 hs.
Calles peligrosas (M. Scorsese)
I-SAT, 22.45 hs.

Miércoles 21
Verano del 42 (R. Mulligan)
Space, 16.30 hs.
El padrino III (F. F. Coppola)
VCC 31, 22 hs.

Jueves 22
La viuda alegre (E. Lubitsch)
VCC 31, 22 hs.
Estado de gracia (P. Joanou)
CV SAT, 23.45 hs.

Viernes 23
El hombre que amaba a las mujeres (F. Truffaut)
Space, 16.30 hs.
Rouge (K. Kieslowski)
VCC 31, 23.45 hs.

Sábado 24
Macbeth (R. Polanski)
CV 5, 11 y 15.30 hs.
Buenos muchachos (M. Scorsese)
Space, 22 hs.

Domingo 25
Gilda (C. Vidor)
Cinemax, 10.45 hs.
Ciudad de ángeles (R. Altman)
VCC 31, 22 hs.

Lunes 26
Henry, retrato de un asesino (J. McNaughton)
I-SAT, 22.45 hs.
Una mujer sin fronteras (M. Greenwald)
VCC 31, 24 hs.

Martes 27
El sirviente (J. Losey)
Film & Arts, 9.30 y 17.30 hs.
Laura (O. Preminger)
VCC 31, 22 hs.

Miércoles 28
Belle de Jour (L. Buñuel)
Film & Arts, 8 y 16 hs.
El vengador del futuro (P. Verhoeven)
Cinemax, 22.45 hs.

Jueves 29
El doble (R. Rush)
Space, 16.30 hs.
Pelotón (O. Stone)
VCC 31, 23.45 hs.

Viernes 30
La mujer cobra (R. Siodmak)
Space, 18.30 hs.
Christine (J. Carpenter)
Cinemax, 1.30 hs.

Sábado 31
Mogambo (J. Ford)
CV 5, 13.15 y 19 hs.
Los asesinos de la luna de miel (L. Kagel)
Film & Arts, 21.30 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas en la página 60.

MENU DE CINE EN TV

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

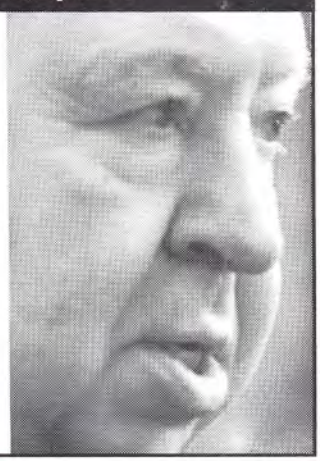
Entrega a domicilio

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)

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

Traducción del inglés
Gabriela Ventureira ✆ 815-1415

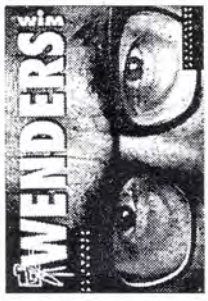
REVISTA
HISTORIA
TODO ES
TREINTA AÑOS REGISTRANDO LA MEMORIA NACIONAL
VIAMONTE 773 - 3º PISO - (1053) BUENOS AIRES
TEL. 322-4703/4803/4903

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.

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

Ediciones El Amante presenta:

Perseverancia

Reflexiones de un cinéfilo

El travelling de *Kapo*
Cine e historia
Cinéfilo en viaje
El cine como promesa del mundo
Cine y comunismo: alegato por una contrasociedad
De la experiencia de los *Cahiers* a la de *Libération*
Cine y televisión: ida y vuelta
Los dos cines

La obra fragmentaria de Serge Daney (1944-1992) excede los límites habituales del periodismo y la crítica para constituirse en una reflexión sobre el cine y la cultura contemporáneos. Jefe de redacción de *Cahiers du cinéma*, responsable de la sección de cine de *Libération*, fundador de la revista *Trafic*, Daney mantuvo un diálogo de excepcional originalidad, agudeza y pasión con las obras, los autores y las tendencias de la historia del cine. Este libro, que planeó con Serge Toubiana poco antes de morir, es una revisión de su pensamiento, su trayectoria intelectual y su biografía. Es también la primera obra de Daney que aparece traducida al castellano.

EL AMANTE CINE

Enero/Diciembre 1997

INDICE 59-70

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, n° de revista / página)

Abismos de pasión (L. Buñuel), Gustavo J. Castagna, 66/56
Abuso a la inocencia (A. Huston), Silvia Schwarzböck, 64/58
Adictos al amor (G. Dunne), Santiago García, 66/14
Al filo del peligro (L. Tamahori), Máximo Eseverri, 70/14
Algunos días contigo (C. Sautet), Silvia Schwarzböck, 65/56
Aller Simple (N. Burch), Eduardo A. Russo, 66/55
Anaconda (L. Llosa), Gustavo J. Castagna, 67/27
Anastasia (D. Bluth y G. Oldman), Sergio Eisen y Santiago García, 70/10
Antoine y Colette (F. Truffaut), Alejandro Ricagno, 61/58
Ascensión (L. Shepitko), Jorge García, 61/57
Asesinato en la Casa Blanca (D. Little), Máximo Eseverri, 68/17
Asuntos pendientes antes de morir (G. Fleder), Alejandro Ricagno, 59/6
Avión presidencial (W. Petersen), Santiago García, 70/9
Bajo bandera (J. J. Jusid), Gustavo Noriega, 66/10
Batman y Robin (J. Schumacher), Alejandro Lingenti, 65/9
Boudu salvado de las aguas (J. Renoir), Eduardo A. Russo, 64/57
Brasco (M. Newell), Alejandro Lingenti, 66/13
Buenos Aires viceversa (A. Agresti), Alejandro Ricagno, 64/4
Canción desesperada (J. Coscia), Gustavo Noriega, 69/9
Canciones del corazón (A. Anders), Jorge García, 66/58
Capitán Conan (B. Tavernier), Máximo Eseverri, 70/13
Carne trémula (P. Almodóvar), Máximo Eseverri, 69/24
Cenizas del paraíso (M. Piñeyro), Gustavo Noriega, 66/2
Cigarros (W. Wang), Gustavo Noriega, 63/2
Citizen Langlois (E. Cozarinsky), Silvia Schwarzböck, 63/60
Ciudad de Dios (V. González), Alejandro Lingenti, 69/24
Claroscuro (S. Hicks), Silvia Schwarzböck, 61/7
Comodines (J. Nisco), Alejandro Lingenti, 64/17
Con Air. Riesgo en el aire (S. West), Santiago García, 64/16
Conspiración (G. P. Cosmatos), Santiago García, 68/16
Contacto (R. Zemeckis), Gustavo Noriega, 67/23
Contra viento y marea (L. von Trier), Quintín, 60/2
Contracara (J. Woo), Quintín, 67/11
Corazón de dragón (R. Cohen), Santiago García, 60/24
Corazón de héroes (R. Scott), Diego Brodersen, 63/10
Crumb (T. Zwigoff), Silvia Schwarzböck, 61/25
Dante's Peak (R. Donaldson), Santiago García, 62/12
Dársena Sur (P. Reyero), Alejandro Ricagno, 64/56
Dedos macabros (R. Florey), Eduardo A. Russo, 65/56
Desafío mortal (J. C. Van Damme), Santiago García, 64/57
Dibu, la película (C. Olivieri y A. Stoessel), Santiago García, 65/8
Dile a Laura que la quiero (J. Juárez), Gustavo J. Castagna, 60/26
El abogado del diablo (T. Hackford), Alejandro Ricagno, 70/11
El baño turco (F. Ozpetek), Alejandro Ricagno, 69/24
El buque siniestro (M. Robson), Eduardo A. Russo, 67/57
El callejón de los milagros (J. Fons), Alejandro Ricagno, 60/8
El castillo (M. Haneke), Jorge García, 69/25
El chacal (M. Caton-Jones), Gustavo J. Castagna, 70/13
El Che (A. Di Salvo), Gustavo J. Castagna, 63/10
El compadre Mendoza (F. de Fuentes), Gustavo J. Castagna, 67/58
El complot (R. Donner), Santiago García, 68/18
El elemento del crimen (L. von Trier), Alejandro Ricagno, 68/57
El embarcadero (C. Marker), Alejandro Ricagno, 61/58
El espejo tiene dos caras (B. Streisand), Silvia Schwarzböck, 59/4
El expreso Bagdad-Estambul (R. Walsh), Jorge García, 67/58
El fuego y la sombra (A. Holland), Sergio Eisen, 67/28
El funeral (A. Ferrara), Gustavo J. Castagna, 66/4
El funeral (A. Ferrara), Gustavo Noriega, 66/6
El gran reloj (J. Farrow), Jorge García, 68/57
El gusto de la cereza (A. Kiarostami), Alejandro Ricagno, 69/21
El hombre leopardo (J. Tourneur), Eduardo A. Russo, 67/57
El hombre y el monstruo (R. Mamoulian), Eduardo A. Russo, 65/57
El ídolo (J. Duigan), Gustavo J. Castagna, 67/26
El impostor (A. Maci), Gustavo Noriega, 63/6
El lado oscuro de la justicia (S. Lumet), Gustavo J. Castagna, 68/14
El largo beso del adiós (R. Harlin), Quintín, 66/13
El malvado Zaroff (E. B. Schoedsack), Eduardo A. Russo, 63/58
El misterio de Edwin Drood (S. Walker), Eduardo A. Russo, 61/58
El mundo perdido: Jurassic Park (S. Spielberg), Gustavo Noriega, 64/15
El oro de Ulises (V. Nunez), Gustavo J. Castagna, 69/21
El paciente inglés (A. Minghella), Gustavo J. Castagna, 61/3
El paciente inglés (A. Minghella), Elisa Munao, 61/4
El pacificador (M. Leder), Máximo Eseverri, 69/9
El padre (M. Majidi), Alejandro Ricagno, 69/25
El placer de estar contigo (C. Sautet), Eduardo A. Russo, 67/19
El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl (R. Müller), Silvia Schwarzböck, 66/33
El precio de la libertad (N. Jordán), Gustavo Noriega, 61/6
El proceso de Juana de Arco (R. Bresson), Santiago García, 60/58
El pueblo de los malditos (J. Carpenter), Silvia Schwarzböck, 59/59
El quinto elemento (L. Besson), Gustavo Noriega, 63/8
El rescate (R. Howard), Santiago García, 59/3
El resplandor (M. Garris), Gustavo Noriega, 66/58
El ruiseñor y el cuervo (G. Waggner), Eduardo A. Russo, 60/59
El santo (P. Noyce), Santiago García, 64/17
El sekuestro (E. Montes-Bradley), Gustavo J. Castagna, 63/8
El silencio de Oliver (A. Pope), Alejandro Ricagno, 68/18
El sueño de los héroes (S. Renán), Gustavo J. Castagna, 69/7
El violín de Rotschild (E. Cozarinsky), Gustavo Noriega, 69/21
Elena y los hombres (J. Renoir), Eduardo A. Russo, 64/57
Elisa (J. Becker), Jorge García, 60/25
¡Ella es! (E. Burns), Gustavo Noriega, 67/26
En busca de Ricardo III (A. Pacino), Gustavo J. Castagna, 62/8
Enemigo íntimo (A. J. Pakula), Santiago García, 62/13
Entre dos fuegos (W. Hill), Gustavo J. Castagna, 68/15
Era noche en Roma (R. Rossellini), Gustavo J. Castagna, 70/57
¿Es o no es? (F. Oz), Gustavo J. Castagna, 70/11
Escrito en el cuerpo (P. Greenaway), Eduardo A. Russo, 66/8
Eso que tú haces (T. Hanks), Gustavo Noriega, 60/24
Estoy así así (K. Wierzbicki), Eduardo A. Russo, 59/58
Estrella solitaria (J. Sayles), Gustavo J. Castagna, 66/58
Europa 51 (R. Rossellini), Gustavo J. Castagna, 70/57
Evariste Galois (A. Astruc), Alejandro Ricagno, 61/58
Evita (A. Parker), Silvia Schwarzböck, 60/17
Evita (A. Parker), Quintín, 60/19
Fabricante de estrellas (G. Tornatore), Jorge García, 65/8
Fantasmas en la Patagonia (C. Remedi), Quintín, 61/8
Fantasmas en la Patagonia (C. Remedi), Alejandro Ricagno, 61/8
Fargo (J. Coen), Gustavo Noriega, 60/23
Fiesta (P. Boutron), Jorge García, 60/25
Garras (S. Hopkins), Quintín, 60/26
Genealogía de un crimen (R. Ruiz), Alejandro Ricagno, 69/25
Georgia (U. Grosbard), Alejandro Ricagno, 62/56
Gervaise (R. Clément), Jorge García, 66/56
Graciadió (R. Perrone), Gustavo J. Castagna, 66/11
Hamlet (K. Branagh), Gustavo J. Castagna, 65/4
Happy Together (W. Kar-wai), Gustavo Noriega, 69/20
Hasta el límite (R. Scott), Santiago García, 70/12
Hasta la victoria, siempre (J. C. Desanzo), Quintín, 68/8
Hércules (J. Musker y R. Clements), Sergio Eisen y Santiago García, 65/8
Historias breves II (VV. AA.), Alejandro Ricagno, 64/12
Historias clandestinas en La Habana (D. Musiak), Gustavo Noriega, 63/9
Humos del vecino (W. Wang y P. Auster), Gustavo Noriega, 63/58
Jane Eyre (F. Zeffirelli), Sergio Eisen, 70/12
Jerry Maguire, amor y desafío (C. Crowe), Quintín, 60/22
Jerusalem (B. August), Alejandro Lingenti, 69/8
Jim y el durazno gigante (H. Selick), Sergio Eisen, 60/21
Juegos prohibidos (M. Haneke), Quintín, 63/45
Jugofilm (G. Rebic), Gustavo Noriega, 69/25
Kids in the Hall: El caramelo del humor (K. Makin), S. Schwarzböck, 70/58
Kolya, el nombre de la esperanza (J. Sverak), Gustavo Noriega, 60/15
La anguila (S. Imamura), Gustavo J. Castagna, 69/25
La boda de mi mejor amigo (P. J. Hogan), Gustavo J. Castagna, 68/5
La buena vida (D. Trueba), Santiago García, 69/26
La canción de Carla (K. Loach), Silvia Schwarzböck, 68/6
La casa (S. Bartas), Alejandro Ricagno, 69/26
La colonia (T. Hark), Santiago García, 67/27
La dama sin camelias (M. Antonioni), Gustavo Noriega, 62/58
La furia (J. Stagnaro), Gustavo Noriega, 64/11
La guerra de las galaxias. Edición especial (G. Marquand), Gustavo J. Castagna, 63/7
La lección de tango (S. Potter), Gustavo Noriega, 69/9
La marcha del millón de hombres (S. Lee), Gustavo Noriega, 65/56
La otra América (G. Paskaljevic), Gustavo Noriega, 70/7
La pelvis de J. W. (J. Monteiro), Isaac León Frías, 69/26
La señora Parker y su círculo vicioso (A. Rudolph), Silvia Schwarzböck, 61/58
La toma del poder por Luis XIV (R. Rossellini), Gustavo J. Castagna, 69/22
La última cena (S. Title), Gustavo J. Castagna, 66/14
La vida de Jesús (B. Dumont), Jorge García, 69/27
La vida según Muriel (E. Milewicz), Quintín, 66/12
La virginidad de Freud (S. Bier), Jorge García, 62/12
Lamerica (G. Amelio), Alejandro Ricagno, 63/52
Largo crepúsculo (A. Janisch), Gustavo Noriega, 69/26
Larry Flynt, el nombre del escándalo (M. Forman), Silvia Schwarzböck, 60/6
Las aventuras de la libertad (B. H. Lévy), Silvia Schwarzböck, 65/19
Las aventuras de Pinocho (S. Barron), Sergio Eisen, 65/6
Las brujas de Salem (N. Hytner), Santiago García, 63/9
Las dos caras del dinero (A. Davis), Santiago García, 59/8
Las manos de Orlac (K. Freund), Eduardo A. Russo, 60/58
Las voces del silencio (C. Link), Santiago García, 69/8
Lazos del corazón (C. Olofson), Santiago García, 69/27
Lo que vendrá (W. C. Menzies), Eduardo A. Russo, 59/59
Los Angeles al desnudo (C. Hanson), Sergio Eisen, 69/4
Los hijos de la calle (B. Levinson), Gustavo J. Castagna, 59/5
Los ladrones (A. Téchiné), Alejandro Ricagno, 67/21
Los mocosos (F. Truffaut), Alejandro Ricagno, 61/58
Luz de esperanza (F. Borzage), Jorge García, 67/58
Luz de luna (D. Anspaugh), Santiago García, 59/8
Made in USA (J. L. Godard), Gustavo J. Castagna, 62/56
Madre e hijo (A. Sojurov), Alejandro Ricagno, 69/22
Madres en lucha (T. George), Máximo Eseverri, 70/57
Manicomio (M. Robson), Eduardo A. Russo, 67/57
¡Marcianos al ataque! (T. Burton), Gustavo Noriega, 60/11
¡Marcianos al ataque! (T. Burton), Eduardo A. Russo, 60/12
Martín (Hache) (A. Aristarain), Gustavo Noriega, 62/2
Martín (Hache) (A. Aristarain), Sergio Eisen y Silvia Schwarzböck, 64/22
Matilda (D. De Vito), Sergio Eisen, 59/2
Máxima velocidad 2 (J. De Bont), Quintín, 66/14
Medidas extremas (M. Apted), Santiago García, 66/57
Mentiroso, mentiroso (T. Shadyac), Gustavo Noriega, 63/9
MIB-Hombres de negro (B. Sonnenfeld), Quintín, 65/9
Mi padre (I. Szabo), Alejandro Ricagno, 59/58
Mi vida es mi vida (T. Solondz), Quintín, 65/7
Michael, tan solo un ángel (N. Ephron), Sergio Eisen, 63/8
Miel y cenizas (N. Fares), Santiago García, 69/27
Moe no suzaku (N. Kawase), Gustavo Noriega, 69/22
Mouchette (R. Bresson), Gustavo J. Castagna, 67/58
Mr. Bean (M. Smith), Santiago García, 70/11
Muertos de miedo (P. Jackson), Santiago García, 66/56
Muñecas diabólicas (T. Browning), Eduardo A. Russo, 62/58
Nada que perder (S. Oedekerk), Gustavo Noriega, 68/19
Nadie vive demasiado (J. Herzfeld), Alejandro Ricagno, 64/17
Noche de ronda (M. Carnevale), Gustavo J. Castagna, 69/8
Onibaba (K. Shindo), Jorge García, 68/58
Otario (D. Arsuaga), Quintín, 69/27
Pequeños milagros (E. Subiela), Gustavo Noriega, 67/28
Pizza, birra, faso (A. Caetano y B. Stagnaro), Alejandro Ricagno, 69/29
Pizza, birra, faso (A. Caetano y B. Stagnaro), Quintín, 70/4
Pizza, birra, faso (A. Caetano y B. Stagnaro), Gustavo Noriega, 69/23
Poder absoluto (C. Eastwood), Quintín, 64/9
Prisioneros del cielo (P. Joanou), Jorge García, 70/13
Profundo carmesí (A. Ripstein), Alejandro Ricagno, 65/2
Prohibido (A. Di Tella), Silvia Schwarzböck, 62/10
Prohibido (A. Di Tella), Gustavo Noriega, 62/11
Pusher (N. W. Refn), Máximo Eseverri, 68/58
Quereme así (piantao) (E. Alvarez), Gustavo J. Castagna, 70/12
¿Quién diablos es Juliette? (C. Markovich), Santiago García, 69/28
Quiero decirte que te amo (L. Kasdan), Santiago García, 62/13
Reencuentro (J. Zacks), Jorge García, 65/9
Resplandor en la noche (B. B. Thornton), Gustavo Noriega, 69/6
Retrato de una dama (J. Campion), Eduardo A. Russo, 63/4
Romeo y Julieta de W. Shakespeare (B. Luhrmann), Alejandro Ricagno, 60/26
Sapucay, mi pueblo (F. Siro), Gustavo J. Castagna, 68/19
Sargento Bilko (J. Lynn), Gustavo Noriega, 60/59
Scream (W. Craven), Gustavo J. Castagna, 67/6
Secretos íntimos (D. O. Russell), Alejandro Ricagno, 59/7
Secretos y mentiras (M. Leigh), Gustavo J. Castagna, 60/4
Showgirls (lo prohibido) (P. Verhoeven), Santiago García, 60/25
Si estas paredes hablaran (N. Savoca), Gustavo Noriega, 62/58
Siglo XX (S. Poliakoff), Jorge García, 66/57
Simplemente amigas (M. Leigh), Santiago García, 69/24
Sin ley y sin alma (R. Siodmak), Jorge García, 67/59
Sin rastro (J. Mostow), Jorge García, 68/19
Sobreviviendo a Picasso (J. Ivory), Gustavo Noriega, 62/13
Solar Tatoo (G. A. Piazza y otros), Máximo Eseverri, 65/59
Sostiene Pereira (R. Faenza), Alejandro Ricagno, 63/5
Space Jam (J. Pytka), Santiago García, 59/7
Stromboli (R. Rossellini), Eduardo A. Russo, 68/58
Su majestad, la señora de Brown (J. Madden), Santiago García, 70/14
Territorio comanche (G. Herrero), Gustavo J. Castagna, 64/16
The Relic (P. Hyams), Santiago García, 66/13
The Winner, el ganador (A. Cox), Gustavo J. Castagna, 59/7
Tiro al blanco (G. Armitage), Alejandro Lingenti, 68/18
Todos dicen te quiero (W. Allen), Sergio Eisen, 64/2
30 años de rock nacional (E. Berti y otros), Silvia Schwarzböck, 60/56
Tren de sombras (J. Guerin), Jorge García, 69/28
Turbulencia (R. Butler), Gustavo J. Castagna, 60/24
Un amigo del difunto (V. Krishtofovich), Jorge García, 69/28
Un ángel a quien amar (M. Rymer), Santiago García, 68/17
Un canto de esperanza (B. Beresford), Alejandro Lingenti, 67/27
Un día muy especial (M. Hoffman), Santiago García, 64/16
Un día para recordar (J. Foley), Sergio Eisen, 68/16
Un impulsivo y loco amor (A. Tennant), Máximo Eseverri, 68/16
Un papá de sobra (I. Reitman), Santiago García, 67/26
Un piloto regresa (R. Rossellini), Gustavo J. Castagna, 70/57
Vámonos con Pancho Villa (F. de Fuentes), Gustavo J. Castagna, 67/58
24 horas, algo está por explotar (L. Barone), Quintín, 67/25
Viaje a las estrellas: primer contacto (J. Frakes), Santiago García, 67/28
Viaje al principio del mundo (M. de Oliveira), Gustavo J. Castagna, 69/23
Viaje en Italia (R. Rossellini), Eduardo A. Russo, 68/58
Viaje violento (M. Cimino), Silvia Schwarzböck, 62/57
Volando a casa (C. Ballard), Santiago García, 63/10
Volcano (M. Jackson), Sergio Eisen, 68/17
Western (M. Poiner), Máximo Eseverri, 69/23
Yo le disparé a Andy Warhol (M. Harron), Máximo Eseverri, 69/28

2. Directores, actores, otros personajes

("—" indica una nota en general sobre el personaje)

Actis Piazza, Gustavo
Solar Tatoo (Máximo Eseverri), 65/59
Agresti, Alejandro
Buenos Aires viceversa (Alejandro Ricagno), 64/59
Allen, Woody
Todos dicen te quiero (Sergio Eisen), 64/4
Almodóvar, Pedro
Carne trémula (Máximo Eseverri), 69/2
Alvarez, Eliseo
Quéreme así (piantao) (Gustavo J. Castagna), 70/24
Amelio, Gianni
entrevista, 63/50
Lamerica (Alejandro Ricagno), 63/50
Anders, Alison
Canciones del corazón (Jorge García), 66/52
Anspaugh, David
Luz de luna (Santiago García), 59/58
Antonioni, Michelangelo
La dama sin camelias (Gustavo Noriega), 62/8
Apted, Michael
Medidas extremas (Santiago García), 66/58
Aristarain, Adolfo
entrevista, 62/5
Martín (Hache) (Gustavo Noriega), 62/5
Martín (Hache) (Sergio Eisen y Silvia Schwarzböck), 64/2
Armitage, George
Tiro al blanco (Alejandro Lingenti), 68/22
Arsuaga, Diego
Otario (Quintín), 69/18
Astruc, Alexander
Evariste Galois (Alejandro Ricagno), 61/27
August, Bille
Jerusalem (Alejandro Lingenti), 69/58
Auster, Paul
Humos del vecino (Gustavo Noriega), 63/8
Ayala, Fernando
obituario (Gustavo J. Castagna), 67/3
Back, Sylvio
entrevista, 65/48
Ballard, Carroll
Volando a casa (Santiago García), 63/48
Barone, Luis
24 horas, algo está por explotar (Quintín), 67/10
Barron, Steve
Las aventuras de Pinocho (Sergio Eisen), 65/25
Bartas, Sharunas
La casa (Alejandro Ricagno), 69/6
Becker, Jean
Elisa (Jorge García), 60/26
Beresford, Bruce
Un canto de esperanza (Alejandro Lingenti), 67/25
Bergström, Nina
entrevista, 69/48
Berti, Eduardo
30 años de rock nacional (Silvia Schwarzböck), 60/48
Besson, Luc
El quinto elemento (Gustavo Noriega), 63/56
Bier, Susanne
La virginidad de Freud (Jorge García), 62/8
Bluth, Don
Anastasia (Sergio Eisen y Santiago García), 70/12
Borzage, Frank
Luz de esperanza (Jorge García), 67/10
Boutron, Pierre
Fiesta (Jorge García), 60/58
Branagh, Kenneth
Hamlet (Gustavo J. Castagna), 65/25
Bresson, Robert
El proceso de Juana de Arco (Santiago García), 60/4
Mouchette (Gustavo J. Castagna), 67/58
— (Eduardo A. Russo), 63/13
Browning, Tod
Muñecas diabólicas (Eduardo A. Russo), 62/13
Bulção, Renato
entrevista, 67/52
Buñuel, Luis
Abismos de pasión (Gustavo J. Castagna), 66/52
Burch, Noël
Aller Simple (Eduardo A. Russo), 66/56
Burdeau, Emmanuel
entrevista, 61/34
Burns, Edward
¡Ella es! (Gustavo Noriega), 67/34
Burton, Tim
¡Marcianos al ataque! (Gustavo Noriega), 60/26
¡Marcianos al ataque! (Eduardo A. Russo), 60/11
Butler, Robert
Turbulencia (Gustavo J. Castagna), 60/12
Caetano, Adrián
Pizza, birra, faso (Alejandro Ricagno), 69/24
Pizza, birra, faso (Quintín), 70/29
Pizza, birra, faso (Gustavo Noriega), 69/4
Cameron Menzies, William
Lo que vendrá (Eduardo A. Russo), 59/23
Campion, Jane
Retrato de una dama (Eduardo A. Russo), 63/59
Caparrós, Martín
entrevista, 60/28
Carella, Carlos
obituario (Alejandro Ricagno), 63/56
Carnevale, Marcos
Noche de ronda (Gustavo J. Castagna), 69/56
Carpenter, John
El pueblo de los malditos (Silvia Schwarzböck), 59/8
Carvalhosa, Zita
entrevista, 67/52
Caton-Jones, Michael
El chacal (Gustavo J. Castagna), 70/52
Caufapé, Germán
entrevista, 60/51
Chion, Michel
entrevista, 61/44
Christensen, Carlos Hugo
entrevista, 69/44
Cimino, Michael
Viaje violento (Silvia Schwarzböck), 62/44
Clément, René
Gervaise (Jorge García), 66/57
Clements, Ron
Hércules (Sergio Eisen y Santiago García), 65/56
Coen, Joel
Fargo (Gustavo Noriega), 60/8
Cohen, Marcelo
entrevista, 64/36
Cohen, Rob
Corazón de dragón (Santiago García), 60/23
Convents, Guido
entrevista, 66/37
Coscia, Jorge
Canción desesperada (Gustavo Noriega), 69/37
Cosmatos, George P.
Conspiración (Santiago García), 68/9
Cox, Alex
The Winner, el ganador (Gustavo J. Castagna), 59/16
Cozarinsky, Edgardo
entrevista, 69/34
Citizen Langlois (Silvia Schwarzböck), 63/34
El violín de Rotschild (Gustavo Noriega), 69/60
Craven, Wes
Scream (Gustavo J. Castagna), 67/21
— (Silvia Schwarzböck), 67/8
Crowe, Cameron
Jerry Maguire, amor y desafío (Quintín), 60/8
Daney, Serge
entrevista, 70/46
Davis, Andrew
Las dos caras del dinero (Santiago García), 59/46
De Bont, Jan
Máxima velocidad 2 (Quintín), 66/8
de Fuentes, Fernando
El compadre Mendoza (Gustavo J. Castagna), 67/14
Vámonos con Pancho Villa (Gustavo J. Castagna), 67/58
de Oliveira, Manoel
Viaje al principio del mundo (Gustavo J. Castagna), 69/58
de Vicente, Eduardo
entrevista, 60/50
De Vito, Danny
Matilda (Sergio Eisen), 59/50
Desanzo, Juan Carlos
Hasta la victoria, siempre (Quintín), 68/2
Di Salvo, Aníbal
El Che (Gustavo J. Castagna), 63/8
Di Tella, Andrés
entrevista, 61/27
Prohibido (Silvia Schwarzböck), 62/27
Prohibido (Gustavo Noriega), 62/10
Donaldson, Roger
Dante's Peak (Santiago García), 62/11
Donner, Richard
El complot (Santiago García), 68/12
Duigan, John
El ídolo (Gustavo J. Castagna), 67/18
Dumont, Bruno
La vida de Jesús (Jorge García), 69/26
Dunne, Griffin
Adictos al amor (Santiago García), 66/27
Eastwood, Clint
Poder absoluto (Quintín), 64/14
Elizarrarás, Lourdes
entrevista, 60/52
Ephron, Nora
Michael, tan solo un ángel (Sergio Eisen), 63/52
Everson, William K.
— (Eduardo A. Russo), 61/53
Faenza, Roberto
Sostiene Pereira (Alejandro Ricagno), 63/53
Fares, Nadia
Miel y cenizas (Santiago García), 69/5
Farrow, John
El gran reloj (Jorge García), 68/27
Ferrara, Abel
El funeral (Gustavo J. Castagna), 66/57
El funeral (Gustavo Noriega), 66/4
Ferrer, Juan
entrevista, 60/51
Ferreri, Marco
filmografía, 64/35
— (Gustavo J. Castagna), 64/33
Figueroa, Gabriel
obituario (Jorge García), 63/56
Fleder, Gary
Asuntos pendientes antes de morir (Alejandro Ricagno), 59/56
Florey, Robert
Dedos macabros (Eduardo A. Russo), 65/6
Fogwill
entrevista, 61/22
Foley, James
Un día para recordar (Sergio Eisen), 68/56
Fons, Jorge
entrevista, 64/26
El callejón de los milagros (Alejandro Ricagno), 60/26
Forman, Milos
Larry Flynt, el nombre del escándalo (Silvia Schwarzböck), 60/8
Frakes, Jonathan
Viaje a las estrellas: primer contacto (Santiago García), 67/6
Fresán, Rodrigo
entrevista, 65/30
Freund, Karl
Las manos de Orlac (Eduardo A. Russo), 60/28
Fuller, Samuel
filmografía, 69/12
obituario (Jorge García), 69/3
— (Eduardo A. Russo), 69/11
Garci, José Luis
entrevista, 68/50
García, Germán
entrevista, 67/54
García Moreno, Daniel
30 años de rock nacional (Silvia Schwarzböck), 60/50
García Moreno, Josi
30 años de rock nacional (Silvia Schwarzböck), 60/56
Garris, Mick
El resplandor (Gustavo Noriega), 66/56
George, Terry
Madres en lucha (Máximo Eseverri), 70/58
Godard, Jean-Luc
Made in USA (Gustavo J. Castagna), 62/57
Goldman, Gary
Anastasia (Sergio Eisen y Santiago García), 70/56
González, Víctor A.
Ciudad de Dios (Alejandro Lingenti), 69/10
Greenaway, Peter
entrevista, 66/9
Escrito en el cuerpo (Eduardo A. Russo), 66/9
Grosbard, Ulu
Georgia (Alejandro Ricagno), 62/8
Guerín, José Luis
Tren de sombras (Jorge García), 69/56
Gusmán, Luis
entrevista, 59/52
Hackford, Taylor
El abogado del diablo (Alejandro Ricagno), 70/28
Haneke, Michael
entrevista, 63/44
El castillo (Jorge García), 69/44
Juegos prohibidos (Quintín), 63/25
Hanks, Tom
Eso que tú haces (Gustavo Noriega), 60/45
Hanson, Curtis
Los Angeles al desnudo (Sergio Eisen), 69/24
Hark, Tsui
La colonia (Santiago García), 67/4
Harlin, Renny
El largo beso del adiós (Quintín), 66/27
Harron, Mary
Yo le disparé a Andy Warhol (Máximo Eseverri), 69/13
Hegedus, Chris
entrevista, 70/31
Herrero, Gerardo
Territorio comanche (Gustavo J. Castagna), 64/31
Herzfeld, John
Nadie vive demasiado (Alejandro Ricagno), 64/16
Herzog, Werner
entrevista, 67/39
filmografía, 67/42
— (Alejandro Ricagno), 67/35
Hicks, Scott
Claroscuro (Silvia Schwarzböck), 61/35
Hill, Walter
Entre dos fuegos (Gustavo J. Castagna), 68/7
Hoffman, Michael
Un día muy especial (Santiago García), 64/15
Hogan, P. J.
La boda de mi mejor amigo (Gustavo J. Castagna), 68/16
Holland, Agnieszka
El fuego y la sombra (Sergio Eisen), 67/5
Hopkins, Stephen
Garras (Quintín), 60/28
Howard, Ron
El rescate (Santiago García), 59/26
Huston, Angelica
Abuso a la inocencia (Silvia Schwarzböck), 64/3
Hyams, Peter
The Relic (Santiago García), 66/58
Hytner, Nicholas
Las brujas de Salem (Santiago García), 63/13
Imamura, Shohei
La anguila (Gustavo J. Castagna), 69/9
Ivory, James
Sobreviviendo a Picasso (Gustavo Noriega), 62/25
Jackson, Mick
Volcano (Sergio Eisen), 68/13
Jackson, Peter
Muertos de miedo (Santiago García), 66/17
Janisch, Attila
Largo crepúsculo (Gustavo Noriega), 69/56

Joanou, Phil
Prisioneros del cielo (Jorge García), 70/26
Jordan, Neil
El precio de la libertad (Gustavo Noriega), 61/13
Juárez, José Miguel
Dile a Laura que la quiero (Gustavo J. Castagna), 60/6
Juliachs, Ignasi
entrevista, 60/52
Jusid, Juan José
Bajo bandera (Gustavo Noriega), 66/52
Kar-wai, Wong
Happy Together (Gustavo Noriega), 69/10
— (B. Ruby Rich), 65/13
Kasdan, Lawrence
Quiero decirte que te amo (Santiago García), 62/13
Kaurismäki, Aki
— (Alejandro Ricagno), 63/20
Kaurismäki, Mika
— (Alejandro Ricagno), 63/20
Kawase, Noami
Moe no suzaku (Gustavo Noriega), 69/20
Kershner, Irvin
El Imperio contraataca (Gustavo J. Castagna), 63/22
Kiarostami, Abbas
El gusto de la cereza (Alejandro Ricagno), 69/7
Krishtofovich, Viacheslav
Un amigo del difunto (Jorge García), 69/21
Lanzmann, Claude
entrevista, 62/24
Leder, Mimi
El pacificador (Máximo Eseverri), 69/24
Lee, Spike
La marcha del millón de hombres (Gustavo Noriega), 65/9
Leigh, Mike
Secretos y mentiras (Gustavo J. Castagna), 60/56
Simplemente amigas (Santiago García), 69/4
Levinson, Barry
Los hijos de la calle (Gustavo J. Castagna), 59/24
Lévy, Bernard-Henri
Los aventuras de la libertad (Silvia Schwarzböck), 65/5
Linhares, Paulo
entrevista, 65/39
Link, Caroline
Las voces del silencio (Santiago García), 69/39
Little, Dwight
Asesinato en la Casa Blanca (Máximo Eseverri), 68/8
Llosa, Luis
Anaconda (Gustavo J. Castagna), 67/17
Loach, Ken
La canción de Carla (Silvia Schwarzböck), 68/27
López, Rigoberto
entrevista, 60/52
Lucas, George
La guerra de las galaxias. Edición especial (Gustavo J. Castagna), 63/52
Luhrmann, Baz
Romeo y Julieta de William Shakespeare (Alejandro Ricagno), 60/7
Lumet, Sidney
El lado oscuro de la justicia (Gustavo J. Castagna), 68/26
Lynn, Jonathan
Sargento Bilko (Gustavo Noriega), 60/14
Maci, Alejandro
El impostor (Gustavo Noriega), 63/59
Madden, John
Su majestad, la señora de Brown (Santiago García), 70/6
Majidi, Majid
El padre (Alejandro Ricagno), 69/14
Makin, Kelly
Kids in the Hall: El caramelo del humor (Silvia Schwarzböck), 70/25
Mamoulian, Rouben
El hombre y el monstruo (Eduardo A. Russo), 65/58
Marker, Chris
El embarcadero (Alejandro Ricagno), 61/57
Markovich, Carlos
¿Quién diablos es Juliette? (Santiago García), 69/58
Marquand, Richard
El regreso del Jedi (Gustavo J. Castagna), 63/28
Mastroianni, Marcello
— (Alejandro Ricagno), 60/37
Meredith, Burgess
obituario (Jorge García), 67/62
Merino, Félix
entrevista, 60/51
Micciché, Lino
entrevista, 61/37
Mignogna, Eduardo
entrevista, 60/52
Milewicz, Eduardo
La vida según Muriel (Quintín), 66/52
Minghella, Anthony
El paciente inglés (Gustavo J. Castagna), 61/12
El paciente inglés (Elisa Munao), 61/3
Miró, Pilar
obituario (Gustavo J. Castagna), 68/3
Mitchum, Robert
— (Gustavo Noriega), 65/33
Molhant, Robert
entrevista, 66/37
Monteiro, João César
La pelvis de J. W. (Isaac León Frías), 69/37
Montes-Bradley, Eduardo
El sekuestro (Gustavo J. Castagna), 63/26
Mosquera, Gustavo
entrevista, 62/38
Mostow, Jonathan
Sin rastro (Jorge García), 68/38
Moyano, Eduardo
entrevista, 60/50
Müller, Ray
El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl (Silvia Schwarzböck), 66/50
Musiak, Diego
Historias clandestinas en La Habana (Gustavo Noriega), 63/33
Musker, John
Hércules (Sergio Eisen y Santiago García), 65/9
Newell, Mike
Brasco (Alejandro Lingenti), 66/8
Nisco, Jorge
Comodines (Alejandro Lingenti), 64/13
Noyce, Phillip
El santo (Santiago García), 64/17
Nunez, Víctor
entrevista, 69/42
El oro de Ulises (Gustavo J. Castagna), 69/42
Oedekerk, Steve
Nada que perder (Gustavo Noriega), 68/21
Oliveira, Wolney
entrevista, 65/38
Olivieri, Carlos
Dibu, la película (Santiago García), 65/38
Olofson, Christina
Lazos del corazón (Santiago García), 69/8
Oshima, Nagisa
— (Silvia Schwarzböck), 70/48
Oz, Frank
¿Es o no es? (Gustavo J. Castagna), 70/27
Ozpetek, Ferzan
El baño turco (Alejandro Ricagno), 69/11
Pacino, Al
En busca de Ricardo III (Gustavo J. Castagna), 62/24
Padrón, Juan
entrevista, 60/50
Pakula, Alan J.
Enemigo íntimo (Santiago García), 62/50
Parker, Alan
Evita (Silvia Schwarzböck), 60/13
Evita (Quintín), 60/17
Paskaljevic, Goran
La otra América (Gustavo Noriega), 70/19
Pennebaker, D. A.
entrevista, 70/31
Pérez Turrent, Tomás
entrevista, 66/44
Perrone, Raúl
Graciadió (Gustavo J. Castagna), 66/44
Petersen, Wolfgang
Avión presidencial (Santiago García), 70/11
Piñeyro, Marcelo
Cenizas del paraíso (Gustavo Noriega), 66/9
Poirier, Manuel
Western (Máximo Eseverri), 69/2
Poliakoff, Stephen
Siglo XX (Jorge García), 66/23
Pope, Angela
El silencio de Oliver (Alejandro Ricagno), 68/57
Potter, Sally
La lección de tango (Gustavo Noriega), 69/18
Pytka, Joe
Space Jam (Santiago García), 59/9
Raab, Enrique
— (Máximo Eseverri), 62/17
— (Alejandro Ricagno), 62/20
Ranvaud, Donald
entrevista, 67/53
Rebic, Goran
Jugofilm (Gustavo Noriega), 69/53
Refn, Nicolas Winding
Pusher (Máximo Eseverri), 68/25
Reitman, Ivan
Un papá de sobra (Santiago García), 67/58
Remedi, Claudio
Fantasmas en la Patagonia (Quintín), 61/26
Fantasmas en la Patagonia (Alejandro Ricagno), 61/8
Renán, Sergio
El sueño de los héroes (Gustavo J. Castagna), 69/8
Renoir, Jean
Boudu salvado de las aguas (Eduardo A. Russo), 64/7
Elena y los hombres (Eduardo A. Russo), 64/57
Retes, Gabriel
entrevista, 60/52
Reyero, Pablo
Dársena Sur (Alejandro Ricagno), 64/52
Rich, B. Ruby
entrevista, 68/28
Ripstein, Arturo
Profundo carmesí (Alejandro Ricagno), 65/28
Robson, Mark
El buque siniestro (Eduardo A. Russo), 67/2
Manicomio (Eduardo A. Russo), 67/57
Rossellini, Roberto
Era noche en Roma (Gustavo J. Castagna), 70/57
Europa 51 (Gustavo J. Castagna), 70/57
La toma del poder por Luis XIV (Gustavo J. Castagna), 69/57
Stromboli (Eduardo A. Russo), 68/22
Un piloto regresa (Gustavo J. Castagna), 70/58
Viaje en Italia (Eduardo A. Russo), 68/57
Roy, Jean
entrevista, 68/41
Rudolph, Alan
La señora Parker y su círculo vicioso (Silvia Schwarzböck), 61/41
Ruiz, Raúl
Genealogía de un crimen (Alejandro Ricagno), 69/58
Russell, David O.
Secretos íntimos (Alejandro Ricagno), 59/25
Rymer, Michael
Un ángel a quien amar (Santiago García), 68/7
Saccomano, Guillermo
entrevista, 69/54
Saint-Dizier, Esther y Francis
entrevista, 62/39
Sánchez, Matilde
entrevista, 62/14
Sautet, Claude
Algunos días contigo (Silvia Schwarzböck), 65/39
El placer de estar contigo (Eduardo A. Russo), 67/56
Savoca, Nancy
Si estas paredes hablaran (Gustavo Noriega), 62/19
Sayles, John
Estrella solitaria (Gustavo J. Castagna), 66/58
Schoedsack, Ernest B.
El malvado Zaroff (Eduardo A. Russo), 63/58
Schumacher, Joel
Batman y Robin (Alejandro Lingenti), 65/58
Scott, Ridley
Corazón de héroes (Diego Brodersen), 63/9
Hasta el límite (Santiago García), 70/10
Selick, Henry
Jim y el durazno gigante (Sergio Eisen), 60/12
Senna, Orlando
entrevista, 65/45
Shadyac, Tom
Mentiroso, mentiroso (Gustavo Noriega), 63/45
Shepitko, Larisa
Ascensión (Jorge García), 61/9
Shindo, Kaneto
Onibaba (Jorge García), 68/57
Siodmak, Robert
Sin ley y sin alma (Jorge García), 67/58
Siro, Fernando
Sapucay, mi pueblo (Gustavo J. Castagna), 68/59
Smith, Mel
Mr. Bean (Santiago García), 70/19
Sojurov, Alexander
Madre e hijo (Alejandro Ricagno), 69/11
Solondz, Todd
Mi vida es mi vida (Quintín), 65/22
Sonnenfeld, Barry
MIB-Hombres de negro (Quintín), 65/7
Sosa, Evangelina
entrevista, 60/52
Spielberg, Steven
El mundo perdido: Jurassic Park (Gustavo Noriega), 64/52
Stagnaro, Bruno
Pizza, birra, faso (Alejandro Ricagno), 69/15
Pizza, birra, faso (Quintín), 70/29
Pizza, birra, faso (Gustavo Noriega), 69/4
Stagnaro, Juan Bautista
La furia (Gustavo Noriega), 64/23
Stewart, James
— (Gustavo Noriega), 65/33
Stoessel, Alejandro
Dibu, la película (Santiago García), 65/33
Streisand, Barbra
El espejo tiene dos caras (Silvia Schwarzböck), 59/8
Subiela, Eliseo
Pequeños milagros (Gustavo Noriega), 67/4
Sverak, Jan
Kolya, el nombre de la esperanza (Gustavo Noriega), 60/28
Szabo, Istvan
Mi padre (Alejandro Ricagno), 59/15
Tamahori, Lee
Al filo del peligro (Máximo Eseverri), 70/58
Tavernier, Bertrand
Capitán Conan (Máximo Eseverri), 70/14
Téchiné, André
Los ladrones (Alejandro Ricagno), 67/13
Tennant, Andy
Un impulsivo y loco amor (Máximo Eseverri), 68/21
Thornton, Billy Bob
Resplandor en la noche (Gustavo Noriega), 69/16
Title, Stacy
La última cena (Gustavo J. Castagna), 66/6
Tornatore, Giuseppe
Fabricante de estrellas (Jorge García), 65/14
Tourneur, Jacques
El hombre leopardo (Eduardo A. Russo), 67/8
Tavernier, Bertrand
entrevista, 64/18
Trueba, David
La buena vida (Santiago García), 69/18
Truffaut, François
Antoine y Colette (Alejandro Ricagno), 61/26
Los mocosos (Alejandro Ricagno), 61/58
Van Damme, Jean-Claude
Desafío mortal (Santiago García), 64/58
Varios directores
Historias breves II (Alejandro Ricagno), 64/57
Verhoeven, Paul
Showgirls (lo prohibido) (Santiago García), 60/12
Viñas, David
entrevista, 70/52
von Trier, Lars
Contra viento y marea (Quintín), 60/25
El elemento del crimen (Alejandro Ricagno), 68/2
Waggner, George
El ruiseñor y el cuervo (Eduardo A. Russo), 60/57
Walker, Stuart
El misterio de Edwin Drood (Eduardo A. Russo), 61/59
Walsh, Raoul
El expreso Bagdad-Estambul (Jorge García), 67/58
Wang, Wayne
Cigarros (Gustavo Noriega), 63/58
Humos del vecino (Gustavo Noriega), 63/2
West, Simon
Con Air. Riesgo en el aire (Santiago García), 64/58
Widerberg, Bo
obituario (Jorge García), 63/56
Wierzbicki, Krzysztof
Estoy así así (Eduardo A. Russo), 59/56
Woo, John
filmografía, 67/17
Contracara (Quintín), 67/17
— (Máximo Eseverri), 67/15
Zacks, Jerry
Reencuentro (Jorge García), 65/15
Zeffirelli, Franco
Jane Eyre (Sergio Eisen), 70/9
Zemeckis, Robert
Contacto (Gustavo Noriega), 67/12
Zinnemann, Fred
obituario (Jorge García), 61/55
Zwigoff, Terry
Crumb (Silvia Schwarzböck), 61/55

3. Otras notas

Alejandro Ricagno
Balance 96, 59/16
Sobre *La guerra de las galaxias*, 61/15
Algo más sobre Sylvio Back, 70/43

Alvaro Sanjurjo Toucon
Fidel Castro, de extra a astro, 67/44

David Oubiña
La belle noiseuse y el cine de Jacques Rivette, 68/45

Eduardo A. Russo
Balance 96, 59/17
El caso de las figuritas evanescentes, 60/13
¿Qué sentido tiene hoy ser cinéfilo?, 62/28
Notas dispersas sobre Chris Marker, 70/19

Enrique Raab
Textos, 62/21

Ernesto Semán
Sobre *Comodines*, 65/10

Flavia de la Fuente
Balance 96, 59/15
Un paseo por Bruselas, 66/40

Flavia de la Fuente y Quintín
Sueño de una noche de verano, 59/50

Guillermo Ravaschino
Balance 96, 59/20

Gustavo J. Castagna
Balance 96, 59/12

Gustavo Noriega
Balance 96, 59/13
Informe de SICA, 66/15
Indignación y política, 68/12
Elogio del pudor, 68/25
Reflexiones de un pésimo paranoico, 70/17

Horacio González
Tomás Abraham, maestro discontinuista, 69/52

Jorge Bernárdez y Diego Rottman
Sobre El oráculo de Kevin Bacon, 61/54

Jorge Casaretto
Evita polémica, 60/20
Dos de gángsters para pensar, 68/23

Jorge García
Balance 96, 59/19
Censuras y otras cuestiones, 59/62
Ciclo de cine francés, 67/29

Jorge García
Balance del circuito no comercial, 59/38

Máximo Eseverri
Nuevo cine japonés, 64/44
Televisión comunitaria, 66/21

Mónica Haïm
Año cero, toma dos. Cine en Alemania, 64/41

Quintín
Balance 96, 59/10
Sobre la crítica de cine, 61/32

Robert Bresson
Textos, 63/18

Sacha Guitry
Textos, 65/22

Santiago García
Balance 96, 59/18
Sobre *La guerra de las galaxias*, 61/11
Diario de un rodaje rural: *Escrito en el agua*, 65/24
Wim vende, 66/25
Un cinéfilo en el teatro, 68/27

Silvia Schwarzböck
Balance 96, 59/14

VV.AA.
Los directores y la crítica de cine, 66/27
La guerra de las galaxias: Nueve hipótesis, 61/17

4. Columnas

Jorge García
Cine en TV, 59/60
Cine en TV, 60/60
Cine en TV, 61/60
Cine en TV, 62/60
Cine en TV, 63/61
Cine en TV, 64/60
Cine en TV, 65/60
Cine en TV, 66/60
Cine en TV, 67/60
Cine en TV, 68/60
Cine en TV, 69/60
Cine en TV, 70/60

Jorge La Ferla
Diario de Valdez XXI, 59/54
Diario de Valdez XXII, 60/30
Diario de Valdez XXIII, 61/48
Diario de Valdez XXIV, 62/48
Diario de Valdez XXV, 63/54
Diario de Valdez XXVI, 64/46
Diario de Valdez XXVII, 65/52
Diario de Valdez XXVIII, 66/48

Tomás Abraham
El AmanTV, 60/54
El AmanTV, 61/50
El AmanTV, 62/50
El AmanTV, 64/50
El AmanTV, 65/16
El AmanTV, 66/18
El AmanTV, 67/30
El AmanTV, 68/20
El AmanTV, 70/36

5. Festivales

Amsterdam
Flavia de la Fuente, 70/27
Quintín, 70/23

Cannes
Flavia de la Fuente, 63/27
Quintín, 63/25
Quintín, 63/46
Quintín y Flavia de la Fuente, 63/31

Ceará
Quintín, 65/36

Chicago
Flavia de la Fuente, 68/36
Quintín, 68/33

CIEVYC
Alejandro Ricagno, 61/46

Cine de Quebec
Alejandro Ricagno, 68/49

Cine mexicano
Santiago García, 69/51

Cine portugués
Alejandro Ricagno, 62/31

Fortaleza
Flavia de la Fuente, 65/40

Gramado
Quintín, 67/47

Lérida
Flavia de la Fuente, 60/46
Quintín, 60/41

Mar del Plata
Flavia de la Fuente, 69/30
Gustavo Noriega, 69/16
Quintín, 69/32
Quintín, 69/18
VV.AA., 69/39

Montevideo
Gustavo J. Castagna, 62/44
Jorge García, 62/46

Tiempos Cortos
Máximo Eseverri, 67/33

Toulouse
Flavia de la Fuente, 62/41
Quintín y Flavia de la Fuente, 62/33

6. Reseñas de libros

Cuentos de cine
de VV.AA., por Alejandro Ricagno, 60/57

El encuadre cinematográfico
de Dominique Villain, por Eduardo A. Russo, 67/56

El guión
de Doc Comparato, por Alejandro Ricagno, 65/54

El guión cinematográfico
de David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps), por Eduardo A. Russo, 65/55

El guión clásico de Hollywood
de Mario Onaindia, por Eduardo A. Russo, 61/56

El montaje cinematográfico
de Vicente Sánchez-Biosca, por Eduardo A. Russo, 66/53

El ojo interminable
de Jacques Aumont, por Eduardo A. Russo, 62/55

Guiones modelo y modelos de guión
de Francis Vanoye, por Eduardo A. Russo, 61/56

Historia general del cine
de VV.AA., por Eduardo A. Russo, 64/54

La ventana discreta
de Elsa Bettendorf y Raquel Prestigiacomo, por Eduardo A. Russo, 70/56

Nosferatu N° 23: Malas en el cine
por Eduardo A. Russo, 69/58

Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk
de Antonio Drove, por Sergio Eisen, 66/52