

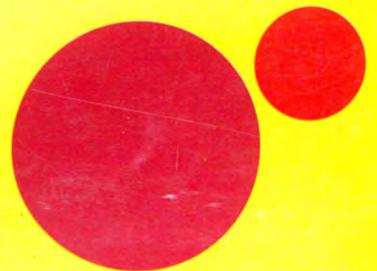
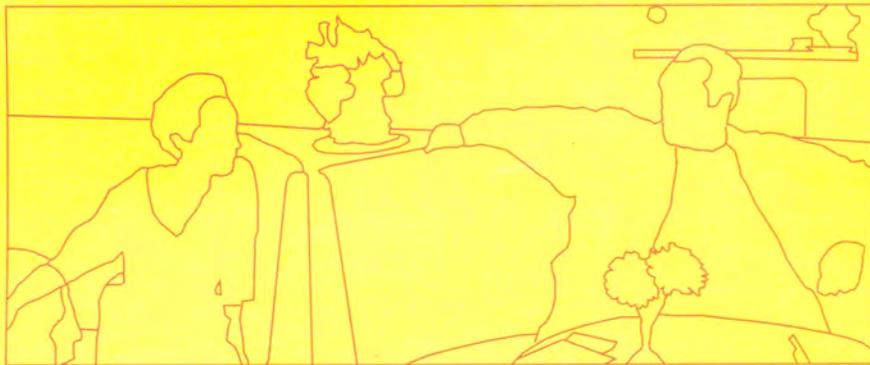


# EL AMANTE

CINE

TODO O NADA  
EN BUSCA DEL DESTINO

MEJOR... IMPOSIBLE



ARG. \$ 7.50 URU. \$ 40.-



00073

Antonio Carrizo, Andrea del Boca, Fabián Polosecki, Castrilli, Samantha, Grondona, Neustadt y Lanata, todos aquellos temas y personajes que pasaron por el televisor de Tomás Abraham, de allí a su cerebro, y de allí a las páginas de *El Amante/Cine*, los recopilamos hoy en este libro serio, profundo e inteligente pero también desopilante, conmovedor e intensamente personal.



## La Aldea Local

Tomás Abraham



*Tomás Abraham, filósofo y televidente declarado acepta un desafío simple pero pocas veces asumido: el de pensar libre y desprejuiciadamente a partir de la televisión, los programas, los personajes, las noticias que llenan esos 93.600 minutos por día. Tomás elude todo lugar común y decide enfrentar al monstruo dando rienda suelta a su inteligencia, su brillantez y su libertad intelectual.*

coedición



**eudeba**

**EL AMANTE**  
cine

invitan a la

PRESENTACIÓN  
a realizarse el

**1** de  
mayo

a las 20 hs. en la

con la presencia de:

*Eduardo Antin (Quintín)*  
*Christian Ferrer*  
*Dario Sztajnszrajber*



**XXIV**

Feria Internacional  
de Buenos Aires  
**El libro**  
del Autor al Lector



**Queridos lectores:**

Dos de nosotros le dimos la mano a una persona que le dio la mano a John Ford. Esto no es una expresión de cholulismo cinéfilo (sí, lo es) sino el pie para decir que la entrevista que tuvimos en Lérída con Pedro Armendáriz, hijo del actor mexicano colaborador de Ford en muchas películas, es una pieza singular que enaltece este número de la revista. Es un encantador recuerdo de un número de personajes que construyeron, junto con otros, la historia grande del cine norteamericano. Está en la página 38, dentro de la cobertura del Festival de Lérída, y podríamos decir que por sí sola justifica la compra de este ejemplar. Pero, revisando el resto de las notas, encontramos que estamos además ofreciendo un material muy variado e interesante.

No casualmente este número incluye muchas colaboraciones de críticos que no conforman el staff permanente de la revista. Es una idea que nos revolotea en la cabeza, la de abrir nuestras páginas a todo un conjunto de personas que, en distintos medios, ha desarrollado una tarea honesta y bastante esforzada por jerarquizar su profesión. Junto con ellos creemos haber cambiado para mejor el panorama de la crítica cinematográfica en nuestro país. Siendo así, nuestras páginas son las suyas. Para incorporarlos sistemáticamente, hemos abierto una sección en la cual diez críticos de distintos medios les dan puntajes a los estrenos del mes. Sean bienvenidos.

Si algún interés tenemos en común con ellos, es el del futuro del cine argentino. La reciente decisión de cambiar el régimen de subsidios del INCAA pone en peligro el objetivo cultural que debería tener la Ley de Cine ya que tendría como consecuencia el beneficio de las grandes empresas multimediáticas que apuestan sin riesgos a la producción de películas, en detrimento de las realizaciones independientes. Así como abrimos nuestras puertas, pedimos solidaridad en la denuncia de este hecho escandaloso, ya que la cobertura cómplice de algunos medios, como se señala en la página 48, ha sido vergonzosa.

No pudimos sustraernos a la reciente manía argentina, la del interés por los Oscars, prontamente a ser reemplazada por la del Mundial de Fútbol. Como excusa tenemos el hecho innegable de que somos una revista de cine y el evento es relevante a nuestros intereses. Más complicado para justificar va a ser cuando sucumbamos ante el Mundial, lo que parece irremediable. Uno de nosotros trabajó hasta el límite justo del cierre para arrojar una mirada extra sobre la famosa entrega de premios. Además, la generosa cobertura de estrenos incluye varias de las películas nominadas.

Lo invitamos a pasar al interior de esta revista. Hay un montón de gente conversando. Unase a ellos. Sea usted también bienvenido.

Hasta la próxima.

**Sumario**

**Estrenos**  
*Mejor... imposible*.....2  
*Todo o nada*.....4  
*Amistad*.....8  
*Sobre la tierra*.....12  
*Tinta roja*.....13  
*En busca del destino*.....14  
*Ponette*.....15  
*Dulce amistad*.....16  
 Los estrenos del mes según los críticos.....17

La noche del Oscar.....18  
*Titanic (I)*.....20  
*Titanic (II)*.....23  
 Tomás Abraham.....26  
 Índice.....31

**Lérída**

La muestra.....36  
 Entrevista a Armendáriz.....38  
 Entrevista a W. Lima Jr.....42

Festival de Berlín.....45  
 Sobre el cine argentino.....48  
 Leni Riefenstahl.....50  
 Momento Kodak.....53  
 Correo.....54  
 Entrevista a Noy.....56

**Guía del amante**

Discos.....57  
 Video.....58  
 Cine en TV.....60  
 Agenda.....64

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

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

**Colaboraron en este número:** Alejandro Ricagno, Santiago García, Eduardo A. Russo, Alejandro Lingenti, David Oubiña, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Máximo Eseverri, Julian Cooper, Jorge Belaunzarán, Sergio Wolf, Mauricio Martínez-Cavard, Sergio Pineau y Tino y Norma Postel.

**Secretaría:** Haydée Thompson

**Colabora:** Nené Díaz Colodrero

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

**Cadete:** Gustavo Requena Johnson, Oscar a la película extranjera

**Las delicias de El Amante:** Norma Postel, Oscar al mejor catering

**Corrige:** Gabriela Ventureira, not even nominated

**Meritorio de corrección:** Jorge García, Oscar al mejor gruñón

**Diagramación y composición:** Rosarito Salinas, Oscar a la trayectoria

**Tipea:** Oscar

**Diseño de tapa:** Luis Goldfarb

**Diseño de interiores:** Fernando Santamarina

**Preimpresión e impresión digital:** CentroGráfica SRL

Reconquista 741, Buenos Aires. Tel. 315-3980.

**Imprenta:** Impresora Americana. Lavardén 163

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

Moreno 794 9° piso. Capital

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

**Los directores**



## Mejor... imposible

As Good as It Gets

EE.UU., 1997, 137'

Dirección: James L. Brooks

Producción: Bridget Johnson, Kristi Zea y James L. Brooks

Guión: Mark Andrus y James L. Brooks sobre una historia del primero

Fotografía: John Bailey

Música: Hans Zimmer

Montaje: Richard Marks

Diseño de producción: Bill Brzeski

Intérpretes: Jack Nicholson, Helen Hunt, Greg Kinnear, Cuba Gooding Jr., Skeet Ulrich, Yeardley Smith, Lupe Ontiveros.

# Salud, dinero y amor

por Flavia de la Fuente

Cuesta tomarse en serio a James L. Brooks (*La fuerza del cariño*, *Detrás de las noticias*) una vez que se conocen las armas que utiliza para realizar sus películas. Leí en un artículo del crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum que este guionista-director-productor cree tanto en las pruebas de marketing que, después de varias proyecciones de su musical *I'll Do Anything*, lo modificó de tal manera que lo convirtió en un film no musical. Cuenta también Rosenbaum que *Mejor... imposible* tuvo cinco finales diferentes. Es difícil no sentirse extraño al disfrutar de una película hecha con esos métodos, aunque tampoco se le deben negar las virtudes porque uno conozca su aberrante gestación desde el punto de vista artístico. Pero la desconfianza sigue siendo lo que predomina en el momento de la escritura. Esa textura tan industrial pero que, sin embargo, me conmovió a lo largo de las dos horas y media que dura el film, me crea un problema. ¿Cómo es posible que a uno le guste un producto tan frío y calculado en el que no se ve la mano del director sino más bien la de una corporación? Parece que el *test-marketing* funciona y que uno es parte del ganado. Dejando de lado el rencor por la manipulación, voy a intentar hablar de la película. Se puede decir también que *Mejor... imposible* es un film muy convencional. Pero, si bien es cierto que no hay nada nuevo, ¿por qué debería haberlo necesariamente para que la película nos guste? O, mejor dicho, algo nuevo, por mínimo que sea, debe haber para que nos atraiga. La originalidad (acompañada del talento) siempre deslumbra aunque también puede ser muy placentero ver un muy buen producto no demasiado innovador. Una característica distintiva de esta película es su duración. Pocas veces se han visto comedias de dos horas y media. Es notable cómo el film fluye, sin tener nunca un ritmo frenético —como, por ejemplo, *Bola de fuego* o *Bringing*

*Up Baby* de Howard Hawks—, sino un andar más bien apacible. Cada vuelta de tuerca del guión le da un nuevo impulso que permite que el film se deslice sin traba alguna. El regalo de Melvin a Carol y el viaje en convertible a Baltimore son ejemplos de cambios de aire en la película que no alteran el ritmo de la narración y mantienen el interés del espectador.

Por otra parte, los personajes son encantadores, empezando por el perrito *gizmo*. Aunque a José Pablo Feinmann —según dijo en *Radar el domingo 15*— le parezca inverosímil que un hombre que sufre de OCD (*Obsessive-Compulsive Disorder*) escriba 62 libros, yo le puedo retrucar con la existencia de una persona real que sufre de PD (*Panic Disorder*) y ¡hace buceo! Con los neuróticos no se puede generalizar. Volviendo a la película, me parece que la enfermedad está muy bien retratada y que el film no oculta para nada el sufrimiento del enfermo. Es una película respetuosa de la neurosis pero no celebratoria. La muestra como un mal de estos tiempos (¿sabían que el dos por ciento de la población mundial sufre de OCD?) con el cual hay que convivir lo mejor posible y, si se puede (hecho que el film demuestra que no es nada trivial), tratar de superarla. En *Mejor... imposible* el amor no es tan fuerte como para curar, apenas puede aliviar un poco. Y eso me encantó. Me hartan las películas en las que la gente se salva por amor. Como si todos los seres que sufrimos fuéramos solterones amargados o, a la inversa, todos los solterones fueran enfermos o infelices. Yo opino que el profesor Higgings hizo muy bien en seguir solo y que el profesor Potts de *Bola de fuego* se metió en un lío tremendo. ¿No es todo esto un cliché un tanto gastado? Contrapuesta al neurótico Nicholson está la saludable Helen Hunt, que comprende casi todo lo que le pasa o simplemente le basta para vivir sensatamente con los consejos oportunistas de su madre, un personaje secundario maravilloso. Y queda Simon (Greg Kinnear), el pintor gay vecino de Melvin. El se recupera demasiado para mi gusto aunque Brooks (o quien sea) tiene el buen tino de dejarlo pobre, solamente con las ganas de volver a empezar. De otro modo hubiera sido un final más que empalagoso. Y volviendo a la madre de Carol, ella está siempre ahí con la frase justa. Ya sea cuando después de la visita del médico dice “No es un par de medias ni un collar de perlas. Este regalo no se devuelve”, o al final, cuando agrega al diálogo entre Hunt y Nicholson, refiriéndose a los novios normales: “Carol, no hay de esos”. Otro acierto de *Mejor... imposible* es mostrar crudamente la ferocidad del sistema. Los tres protagonistas son seres que están solos frente a un mundo horroroso. Por eso uno se alegra hasta las lágrimas cuando Udall le manda un médico a Carol a su casa para que cuide de su hijito que sufre de un cuadro de asma agudo. Pero, a la vez, se siente el horror de que esa medicina sea solo para los que tienen dinero. Spencer sano hace pensar en todas las personas que sufren las consecuencias de un sistema médico altamente inhumano e ineficiente. Y lo mismo le pasa a Simon: quiebra por la maldita medicina. ¡Hasta se queda sin casa! ¿Y los amigos? Todos lo dejan solo y no le tiran un mango. Y el único que tiene guita en la película (Udall) padece de una maldita enfermedad que, aunque tiene mucho de químico, también es una consecuencia del maldito mundo en que vivimos. Releo esta nota que me costó tanto esfuerzo escribir sobre una película de la que disfruté plácidamente dos veces. Ni locos pintorescos ni un mundo edulcorado son los protagonistas de esta “comedia”. Creo que lo que me cautivó es precisamente esa comprensión no simplista del mundo. Los locos sufren y la vida es muy dura para casi todos. ■

## Todo o nada... El Full Monty

*The Full Monty*

Gran Bretaña, 1997, 91'

Dirección: Peter Cattaneo

Producción: Uberto Pasolini

Guión: Simon Beaufoy

Fotografía: John De Borman

Música: Anne Dudley y temas varios

Montaje: David Freeman y Nick Moore

Diseño de producción: Max Gottlieb

Intérpretes: Robert Carlyle, Tom Wilkinson, Mark Addy, Paul Barber, Steve Huison, Hugo Speer, Emily Woof, Lesley Sharp, William Snape.

# Nada que mostrar

por Gustavo Noriega

En uno de los mejores chistes de la película, el grupo de desocupados aspirantes a strippers se junta para ver en video *Flashdance*. La idea de Gaz (Robert Carlyle), el cerebro del grupo, es inspirar a sus amigos y entusiasmarlos por el baile. Lejos de impresionarse por las coreografías desplegadas por Jennifer Beals, uno de ellos, Guy (Hugo Speer), la ve trabajar en la fábrica y comenta: "Esa mezcla está mal hecha, no va a aguantar nada". Luego reiterará la idea; ante los esfuerzos de Gaz por convencerlo de participar en el baile, dirá: "si no bailo bien, por lo menos hago mejores aleaciones". El chiste, aunque minado por la redundancia, algo común en *Todo o nada*, es bueno, pero su función en la película es algo más que arrancar alguna de las pocas carcajadas legítimas, que no se refiera al tamaño de los penes o a la torpeza de los cuerpos inexpertos en el arte. La idea de la broma es que la película que estamos viendo trabaja sobre la "cosa real", sobre seres de carne y hueso, cuerpos flácidos, envejecidos y fofos, a años luz de aquella fábula inverosímil que tenía a la hermosa Beals trabajando en una fábrica de día y como una excelsa bailarina de noche. Se presenta a sí misma como verdadera, sincera, todo lo opuesto al mundo falso de oropeles de Hollywood. Acentúa esta idea de "registro de una realidad" el comienzo de la película con un documental donde, comparando con la primera escena actuada, ambientada en una fábrica abandonada, queda patente la declinación de Sheffield como ciudad industrial. Se agrega a esta autopromocionada "autenticidad" la idea

muy difundida que dice que *Todo o nada* muestra el drama de la desocupación, el terreno yermo dejado por el thatcherismo en una Inglaterra dormida. El guionista de *Todo o nada*, promocionando la película, alguna vez dijo que se le ocurrió que sería una buena cosa tomar los films de Ken Loach, paradigma del cine político inglés, y adosarles una buena porción de sentido del humor.

Estas dos pretensiones, la de la sinceridad del film y la de su contenido político, son desmentidas por la película misma a lo largo de sus noventa minutos. No era necesario ni falsear su contenido ni apelar a semejantes exageraciones. Se puede hacer un buen film con una fábula inverosímil y la gran mayoría de las películas carecen de un contenido político explícito y eso no las convierte en repudiables. Con un poco más de rigor y verdadera autenticidad, *Todo o nada* podría haber sido una buena comedia, circunstancialmente enmarcada en una clase social y en un momento determinado. Pero dado que estas banderas han sido casi universalmente aceptadas (el éxito de público y crítica en el mundo entero ha sido impresionante), vale la pena observarlas con más detenimiento.

Lejos de ser una espontánea mirada sobre la clase media inglesa pauperizada y castigada por la desocupación, *Todo o nada* sigue un modelo consagrado por Hollywood, el de las *concept movies*, solo que ahora aplicadas a un medio cultural diferente. Son películas cuya trama puede resumirse en una frase no demasiado larga, una idea atractiva y atrevida a la que, para convertirla en una película, solo hace falta agregarle carne: desarrollar la historia, agregar los personajes, acomodar el remate. Un ejemplo hollywoodense podría ser *Mi pobre angelito*: "los padres de una familia numerosa se van de viaje y olvidan a un niño en la casa". El resto es llamar al equipo de guionistas para que se ocupe de los intersticios que deja semejante premisa.

No hay mucha diferencia entre este tipo de películas y *Todo o nada*, "la historia de unos desocupados que deciden hacer un espectáculo nudista para conseguir dinero" (para tener una idea de la diferencia de *Todo o nada* con las películas de Ken Loach a las que supuestamente pretende superar, hágase el ejercicio imposible de resumir el argumento de *Riff Raff* en una frase).

La estructura para rellenar esa pequeña idea argumental también refiere al Hollywood más tradicional, tanto que retrocede a las estudiantinas de Mickey Rooney y Judy Garland: la vieja idea de la puesta en escena de un show por parte de entusiastas no profesionales. Así, se sucederán las peripecias más previsibles. La creciente integración del grupo, el progreso "artístico", las vacilaciones en participar. Cada una de estas viñetas muestra lo peor y lo mejor de *Todo o nada*. Como ejemplo de lo mejor tómese esta escena: el grupo al comienzo carece de cualquier coordinación entre sus miembros. El que oficia de instructor se desgañita para que avancen en línea y levanten el brazo. Uno de los desocupados, súbitamente, encuentra un referente más adecuado: "Hay que hacer como la defensa del Arsenal cuando hace la ley del off-side". Y todos comprenden y lo ejecutan. Es un ejemplo claro y simple de una escena gastada en la historia del cine que cobra nuevo valor cuando se la quita de la omnipresente escena norteamericana y se la inserta en un nuevo esquema cultural. No es mucho pero puede ser la clave de un éxito. Pero, por otro lado, junto a esos aciertos parciales, tenemos, como otro ejemplo, la última escena. Cuando el show ya está por comenzar, Gaz súbitamente duda en exponer "el full monty", porque sí, sin más motivo que agregar un poco más



de suspenso a una escena de por sí bastante torpe. Previsiblemente, el hijo lo convence, entra al número musical, aparecen los compañeros de banda de uno de los desocupados tocando sus instrumentos (incomprensiblemente, porque lo que suena es un disco grabado de Tom Jones), bailan aceptablemente bien y exponen el full monty. Pero no lo exponen al público de la película, porque la cámara los toma de atrás y cuando se sueltan el último taparrabo la escena culmina con un congelado que los toma de espaldas. Toda la falta de rigor de la película se resume en esta secuencia. La inclusión de todos los personajes en una fiesta común, se justifique o no su presencia, los mecanismos espurios para estirar el interés, la resolución pacata (lo único que no se ve en *The Full Monty* es the full monty), el humor grueso.

Si la idea de que *Todo o nada* es una película original no parece muy atinada, apoyarse en su contenido político y en la descripción de los males de la desocupación parece una exageración del mismo orden. *Todo o nada* no es *Ladrón de bicicletas* y esto, como lo dicho anteriormente, no es necesariamente una crítica. Los personajes están desocupados, es cierto, pero dos de ellos consiguen trabajo durante el desarrollo del film (y uno lo deja con tal de participar del número). La película refleja una nueva realidad (el cambio del predominio de los servicios por sobre la industria deriva en una posición mucho más destacada para las mujeres) y prudentemente, mantiene el tono de liviandad general y no realiza comentarios al respecto. No es una mala idea, pero no es precisamente lo que hubiera hecho Ken Loach.

Ahora bien, si la película es solo parcialmente responsable de los excesos de los críticos y de su nominación al Oscar (¡mejor película y mejor director!) y la mentira dicha por su guionista (Loach más carcajadas) es un ardid publicitario

indistinguible en la multitud, ¿qué es lo que me resulta tan rechazable en *Todo o nada*? ¿No es una buena oportunidad de hacer la vista gorda, de aceptar su ligereza, su falta de pretensiones?

Hay algo que me molesta más que la idea de vender un producto de fórmula con envase de pureza virginal. Es la idea implícita en la pregunta misma de que uno puede aceptar cualquier cosa que salga del modelo imperante (aunque salga de forma epidérmica como en este caso), que no debería aplicarle las reglas de exigencia, que estas no son universales. La idea de la "vista gorda", precisamente, que durante tanto tiempo se le aplicó al cine argentino con resultados catastróficos. *Riff Raff* y *Como caídos del cielo*, de Ken Loach; *La camioneta* y *Esperando al bebé*, de Stephen Frears, desmienten abrumadoramente esa idea: son películas absolutamente inglesas, que son honestas en su formato y en su estructura, que no apelan a falsos suspensos y no se vanaglorian de su "documentalismo", que tienen el sentido del humor que deben tener, a la altura de sus personajes, con su misma nobleza e inteligencia. Son películas hechas con rigor, pero esto no significa que sean aburridas o solemnes, como insinúa el guionista de *Todo o nada*, significa que son hechas con responsabilidad, que cada escena, personaje o chiste tiene su justificación. Se me dirá: "Pero a esas películas no las vio casi nadie y *Todo o nada* ha recaudado 43 millones de dólares solo en EE.UU., está nominada al Oscar y ha sido un éxito en todo el resto del mundo". Con lo cual llegamos a la combinación más irresistible, ante la cual el crítico queda como un aguafiestas: la de la película "Cenicienta", la pobrecita que hace pie en el mundo de los millonarios. Es una lógica que combina sentimientos piadosos con el exitismo de los números ante lo cual solo me queda oponerle mi espíritu crítico, por más antipático que esto pueda resultar. ■

# En el barrio de Carlota

por Quintín

La crítica de Noriega sobre *Todo o nada* me pone en un lugar incómodo, como a todos los que disfrutaron de la película.

Aunque sé que Noriega no piensa que soy capaz de elogiar un film porque triunfe, su reseña me define como practicante de cosas detestables: ser condescendiente con las películas, hacer la vista gorda como se hacía con el cine argentino (hasta que *El Amante* empezó a romper un poco la costumbre), aceptar un cine simplón que puede resumirse en una frase, ser cómplice de la falta de rigor, practicar la demagogia con los pobres y participar de la celebración universal de los que tienen éxito.

Su exposición es convincente, aunque un tanto sofisticada. Son demasiados argumentos para negar algo que me parece evidente: que una película puede ser menor y tener fallas pero no dejar de ser interesante. Puede ser sencilla y

desprolija, aun resumirse en una fórmula y tener un humor un poco forzado, pero ¿qué pasa si disfrutamos de ella? Creo que pasan varias cosas.

Hace poco, comenté en presencia de otro crítico que una película me había gustado (*Amistad*, me parece) y este me sorprendió con la siguiente pregunta: “¿Solo te gustó o es verdaderamente buena?” Creo que la pregunta coincide con la línea de razonamiento de Noriega en lo siguiente: un crítico puede tener lo que se llama “placeres culpables”, pero si posee verdadero gusto y rigor no puede dejar de reconocerlos como tales. Siempre me pareció que había un error en esta idea. Por un lado, es el germen del academicismo, de la idea de que los críticos son gente de paladar negro que desde una concepción augusta se limitan a dictaminar virtudes y deméritos y que cuando han contado varios errores en un film se ven obligados a descalificarlo, aunque lo hayan visto con simpatía. En el extremo de esta posición están los que ni siquiera tienen placeres culpables y pueden identificar su gusto con sus convicciones estéticas. Esto es lo que Noriega parece afirmar cuando habla de rigor crítico.

Pero me parece que estamos ante una treta retórica: a Noriega, *Todo o nada* no le gustó ni medio. De lo contrario la habría defendido, del mismo modo que yo hubiera intentado defenestrarla si hubiera compartido la mufa espantosa que les atacó a la mayoría de los redactores de *El Amante* cuando vieron el film en Mar del Plata. En el fondo, ni Noriega ni yo creemos en los placeres culpables: estamos dispuestos a defender nuestros gustos con todas las ideas que consigamos elaborar. De eso se trataron los seis primeros años de *El Amante*. No de gritar arbitrariamente “esto me gusta, esto no me gusta”, como algunos suelen decir que hacemos. Acá todos creemos que nuestro gusto es ley, aunque una diferencia nos separa de los académicos: ninguna ley determina nuestro gusto. Aclaro: creo que intuimos que cada película impone una elaboración o aun una rectificación de nuestra idea de lo que es el buen cine. Esos procesos son el alma de la crítica y, acaso, su única justificación.

Así que, volviendo a *Todo o nada*, creo que se trata de una película con fallas, pero no fallida. No creo que el hecho de que su argumento pueda resumirse en la oración “grupo de desocupados monta un espectáculo de strip-tease masculino” la descalifique. Con la misma técnica podríamos terminar con *Andrei Rubliov* (“artista medieval vuelve del exilio y fabrica una campana”), con *Más corazón que odio* (“ex soldado sureño parte en busca de su sobrina raptada por los indios”), con *La strada* (“un forzado de circo recorre los caminos con una campesina”), con *El ciudadano* (“investigación sobre las últimas palabras de magnate de la prensa”), con *Sin aliento* (“un gángster conoce a una chica americana que lo traiciona”), con *Ordet* (“un muerto resucita por la fe de su cuñado que se cree Cristo”), con *La regla de juego* (“una fiesta de la aristocracia termina con una muerte”), con *Los siete samurais* (“siete guerreros defienden un pueblo de los bandidos”) y hasta con *Titanic* (“una sobreviviente recuerda su historia de amor en un trasatlántico que se hundió”). Conste que no intento comparar *Todo o nada* con las obras maestras anteriores (ni confundir *Titanic* con una de ellas), pero creo que podríamos seguir hasta mañana. Hasta *Riff Raff* admite una frase para definirla: “Obreros de la construcción sufren por su marginalidad”.

*Todo o nada* tiene un argumento sencillo, pero ese no es un defecto. Y su falta de pretensiones no es una limitación ni un pedido de clemencia sino un acierto estético. Me parece que



la película resuelve un problema difícil: cómo mantener una perspectiva adecuada con respecto a su objeto. A la destruida clase obrera británica no solo la ha manipulado el thatcherismo. Ultimamente lo ha hecho también el cine, con películas como *Tocando el viento*, en la que a un conjunto de futuros desocupados se los dota con la sensibilidad para la música y el arte de la oratoria, se les hace vivir romances y participar de torneos como si se tratara de una estudiantina americana. No solo eso, se les inventa también diálogos agudos, réplicas ingeniosas, momentos brillantes. Es cierto que Ken Loach no incurrió nunca en semejante falta de respeto: pero hay en sus films un componente de horror por la devastación conservadora que él teme terminal y paralizante. Loach ve con honestidad que sus obreros no podrán hacer nunca la revolución y ese es el núcleo y el límite de su cine. La prueba de que está en un atolladero son sus dos últimas películas, desatinados viajes en el tiempo y en el espacio en busca de una ilusión perdida. Es cierto también que Stephen Frears ha hecho buen cine con los ingleses e irlandeses de clase baja: pero ni en sus películas londinenses ni en las dublinesas los protagonistas llegaron al extremo de la desintegración social: son películas de familias, de comunidades unidas por lazos aún sólidos. El desempleo es una amenaza siempre latente, pero no una situación definitiva. De esa textura extrae Frears una alegría que resulta auténtica. A diferencia de Loach, es un optimista y sus viajes a Irlanda tienen la astucia de situar sus conflictos en un contexto que no es el de la desesperación y que guarda lazos importantes con el pasado. Sus protagonistas pueden ver cómo cambian los tiempos sin que estos los lleguen a arrollar completamente.

*Todo o nada*, en cambio, se ocupa de una nueva situación

histórica y social, para la que los tratamientos cinematográficos tradicionales no tienen una respuesta. Los personajes de la película son un nuevo tipo de pobre. No están abrumados por el peso de una esperanza vieja aunque los entristece la falta de una nueva. No son hábiles para nada que tenga un valor en el mercado y la sociedad les pega una paliza cada día. Tienen apenas un poco de gracia y de humor rústicos. *Todo o nada* no me parece un film muy cómico, pero tiene una virtud que lo sustituye: se da cuenta de que los personajes son capaces de reírse de sí mismos. El tipo de humor que sostiene está basado en eso: no es una película en la que el espectador se ría de la desgracia ajena. Es más bien una agridulce toma de conciencia de que si las paredes se desmoronan, aún es posible vivir a la intemperie. Hasta la exclusión social tiene un límite. Y por eso, la idea del striptease es brillante: la ropa, como símbolo de respetabilidad y de integración, es lo último que se pierde. Pero despojarse de la vestimenta no resulta un gesto de ira (como en una célebre bajada de pantalones en una película de Ken Loach) sino una broma y, al mismo tiempo, un acto liberador.

En *Todo o nada* los protagonistas no triunfan (su acto no tendrá ninguna consecuencia práctica, es un show doméstico para la familia y los vecinos) y tampoco fracasan. Más bien, le restan importancia a la carrera por sobrevivir, se aligeran de la presión social con tanta despreocupación como lo hacen de la ropa. Creo que este es el secreto de su éxito: es una película sobre el alivio y este se contagia a la platea. El final es solo un momento de jolgorio, ligeramente impúdico, profundamente inocente. Pero al mismo tiempo descubre las posibilidades de un cine popular que no mienta sobre las circunstancias del mundo y que no esté cargado con la pesadez de la denuncia ni con la prepotencia de la épica. ■

## Amistad

EE.UU., 1997, 151'

Dirección: Steven Spielberg

Producción: Steven Spielberg, Debbie Allen y Colin Wilson

Guión: David Franzoni

Fotografía: Janusz Kaminski

Música: John Williams

Montaje: Michael Kahn

Diseño de producción: Ruth E. Carter

Intérpretes: Morgan Freeman, Nigel Hawthorne, Anthony Hopkins,

Djimon Hounsou, Matthew McConaughey, David Paymer, Pete

Postlethwaite, Stellan Skarsgard, Anna Paquin, Tomas Milian.

# La epopeya imposible

por Silvia Schwarzböck

Sin sus prólogos y sin sus héroes, Spielberg tal vez podría haber hecho cine épico. En *Amistad* intentó romper con la tradición que prefiguraba su propia filmografía para contar una gesta que trascendía el destino individual de los personajes. El episodio histórico elegido —que data de 1839— está ligado a la memoria colectiva de la raza negra, con la que el director dice identificarse por su exaltación de la parte instintiva (un argumento por el que Spielberg se merecería por lo menos que los defensores del *black power* le organizaran una manifestación en su contra). La ruptura se imponía por su propio peso: la epopeya —donde el héroe nunca es un individuo, sino una comunidad que, a su vez, no se piensa a sí misma como enfrentada a la naturaleza— es por definición tan incompatible con la nostalgia por el mundo salvaje que se revela al comienzo de sus películas como con el heroísmo individualista que celebran en el final. En ambos casos se trata de características que pertenecen a un modo de representación típicamente moderno, como es el

de la novela. Sobre el primer aspecto, el comienzo de *Jurassic Park* es elocuente: en la isla Nublar, cerca de Costa Rica, acaba de desembarcar un cargamento clandestino. Las normas de seguridad y la cantidad de guardias armados con que se lo aguarda en tierra —calcula el público— deben ser proporcionales al peligro que viene encerrado allí. Las cajas que van bajando están cuidadosamente selladas. Al compás de un ensordecedor estremecimiento, una de ellas se rompe. La cara rota de la caja es la opuesta a la que el espectador puede ver. Lo único que está al alcance de su vista son las consecuencias de lo ocurrido: un guardia comienza a ser arrastrado hacia el interior de la caja. Sus alaridos se confunden con un sonido desconocido, nunca antes escuchado, que proviene de lo que está detrás de las maderas. La escena se cierra con un indicio de aquello que será a la vez objeto de fascinación y de terror durante toda la película: a través de una de las rajaduras se ve el ojo de un animal que no es de este mundo.

*Amistad* repite el prólogo de *Jurassic Park*, así como *Jurassic Park*, en cierta forma, repetía el de *Tiburón*. A esta altura de la filmografía de Spielberg, se podría decir que estos prólogos representan algo así como la escena primaria de su cine, aunque su legítimo interés por lo edificante no le permita incorporarla a todas sus películas, y en la mayoría de los casos quede presupuesta como un episodio traumático olvidado por la humanidad, que los personajes se verán obligados a revivir en nombre de ella, para salir ilesos y devenir héroes. Esa escena es la que relata el modo violento y el momento inoportuno en que algo prehistórico irrumpe en medio de lo civilizado, como si se hiciera presente anacrónicamente un vestigio de la naturaleza tal como era antes de ser dominada por el hombre y estudiada por las ciencias. En *Amistad*, justamente, Spielberg se atreve por fin a intelectualizar el sentido trágico de esta escena, aunque lo haga —como siempre— con los materiales profanos que le ha proporcionado la tradición hollywoodense. El cargamento clandestino del barco *La Amistad*, formado por 53 prisioneros africanos a los que se los va a vender como esclavos, se libera de sus cadenas reviviendo sin saberlo la situación de un hipotético estado de naturaleza, previo a la existencia del Estado y de la sociedad civil, donde no habría existido otra ley que la del más fuerte ni otra forma de legítima defensa que el asesinato del agresor. Tal vez porque la idea de aislamiento del mundo real que transmite la imagen de un barco navegando por el océano permite pensar con más facilidad en una situación que sucede fuera del tiempo (al igual que las islas, que son el terreno ideal para situar las utopías), el prólogo se convierte en mito, en relato de origen, como si esa rebelión de esclavos fuera independiente del marco histórico que le da sentido y representara como universal el hecho de que el deseo de libertad solo se experimenta en la resistencia a la opresión.

Pero cada vez que Spielberg incluye la escena primaria que suponen sus películas, se ve obligado a completarla con una fábula sobre el héroe moderno: por eso *Amistad* comienza como *Jurassic Park* (o como *Tiburón*) y termina como *La lista de Schindler* (o como el serial de Indiana Jones). Y aquí aparece el segundo aspecto que le impide a Spielberg filmar una epopeya: el individualismo de sus héroes, que lo retoma a partir de cierta tradición del cine clásico norteamericano (Hawks, Ford, Walsh, Capra). El caso de *La lista de Schindler* es el más elocuente, tal vez porque es la película que ha estado más cerca de ser una epopeya: la del pueblo judío sobreviviente del Holocausto. En ella se repite la escena



primaria spielberguiana de la manera más insólita: lo monstruoso de la naturaleza salvaje irrumpe en estado puro a través de la cultura de la guerra (su cara fascinante, en todo caso, es la que percibieron los que se fascinaron con ella) a través de la cual el nazismo preparó el escenario del terror y de la muerte industrial. La guerra, para los filósofos modernos, significaba la ruptura del contrato en base al cual se fundaban la sociedad civil y el Estado, con la consiguiente regresión al estado de naturaleza y a su lógica: al *hombre lobo del hombre*, a la ley del más fuerte, al derecho del primer ocupante, al asesinato para anticiparse a la agresión. En ese contexto, Schindler compra prisioneros judíos de los campos de concentración, primero, para explotarlos como mano de obra gratuita, después, para salvarlos de la muerte. El itinerario de su conversión está calcado tanto del cine clásico como de la propia filmografía de Spielberg: de alguna manera, ese héroe es un alter ego del Rick Blaine de *Casablanca* y, al mismo tiempo, una versión recontextualizada de Indiana Jones (la comparación entre Oskar Schindler, Indiana Jones y Rick Blaine la hizo Rodrigo Fresán en *Página 12* cuando se estrenó *La lista de Schindler*; por lo tanto, la idea no me pertenece). Este tipo de héroes se construyen a sí mismos saliendo del cinismo: descreen de las grandes causas altruistas y se mantienen al margen de todo posicionamiento político, hasta que un personaje con el que se han involucrado casualmente los conduce, sin querer, a tomar partido por el bando oprimido. En *Amistad*, el héroe spielberguiano lo encarna John Quincy

Adams, el ex presidente que no solo abandona su cínico retiro de la política para volver a ella en un contexto delicado (por salvar las vidas de esos prisioneros puede llegarse a la guerra civil entre el Norte y Sur), sino que termina defendiendo la causa abolicionista por la que nunca se había manifestado abiertamente cuando estuvo en el poder. La película se cierra con la libertad de los esclavos juzgados por asesinato y un flashforward de la guerra por venir, a la que se presenta como una guerra justa, al mejor estilo de las reivindicaciones hollywoodenses de la causa aliada en su lucha contra el fascismo del Eje.

Pero nada de esto es lo suficientemente molesto. Ni siquiera está mal que Spielberg nunca haya filmado dentro del género épico con el cual pretende que se confunda la grandilocuencia y el tono mayor de su película. En realidad, *Amistad* es correctamente anodina en sus ideas de tradición liberal, insufriblemente verosímil en sus certeras imágenes de estilo clásico, didácticamente sensacionalista en los flashbacks con los que denuncia la opresión de la raza negra, y hasta despliega un festival argumentativo ilustrado con notas de color, tal como acostumbra las películas de juicio. Si les creemos todavía a los últimos defensores de la teoría de autor, hay que reconocer que *Amistad* es un Spielberg puro. Están presentes todos los elementos y las marcas que hicieron que admirásemos otras de sus películas. Es más, su versión de la escena primaria (la carnicería humana del prólogo) está a la altura de la de *Tiburón* y la de *Jurassic Park*. El héroe, sin embargo, no corre la misma suerte, ya que el cinismo de

# ¡Que viva Amistad!

por Julian Cooper

Adams no es interesante, como sí lo era el de Indiana Jones o el de Schindler: poco importa que su conversión sea equivalente si el punto de partida es tan pobre.

*Amistad* tiene sus aciertos, solo que por sí mismos no alcanzan para que la película toda trascienda el nivel de la obviedad. Las miradas que se cruzan Cinque (el jefe de los africanos prisioneros) y Joadson (el historiador negro) sugieren perfectamente el carácter arbitrario de la situación política de cada uno, el problema es que se repite la misma idea en todas las escenas que comparten estos dos personajes, una idea que, como si fuera poco, ya estaba implícita en la escena en que Joadson sube al barco negrero junto a Baldwin (el abogado blanco de Cinque) y queda atrapado a oscuras en el lugar donde mantenían encadenados a los esclavos.

Es cierto que las películas de Spielberg siempre estuvieron al borde de la cursilería, pero también lo es que hicieron época por lograr sostener su frágil equilibrio en la cercanía de ese límite, sin llegar a trascenderlo. Que el cine se fugue de la realidad no tiene nada de malo, lo que sí es condenable es que por ese medio se eduque al espectador en una sensibilidad barata, válida solo para la sala de cine, como aquella sobre la cual el mismo Spielberg ironizaba en 1941, cuando mostraba que hasta los nazis no podían evitar conmovirse con *Dumbo*.

El problema de las películas serias de Spielberg —exceptuando *La lista de Schindler*, donde se mantiene en el límite de lo cursi sin cruzarlo jamás— es que su seriedad responde a lo que se entiende por seriedad académica: respetar ciertos cánones formales. Pero ¿hasta cuándo podremos conformarnos solo con la coherencia con que un director construye una filmografía al precio de repetirse a sí mismo, con la calidad de sus elecciones estéticas, con la prodigiosidad de su técnica, con su destreza para mover la cámara o con la eficacia narrativa de sus historias, que ha pasado ya a confundirse con su capacidad para mantenernos interesados en conocer el desenlace? A este paso, vamos a terminar celebrando que una película nos ayude a matar el tiempo sin dormirnos. ■

Charlando con mi amigo Quintín, acabo de confirmar que aquí hubo muy pocos elogios a la nueva película de Steven Spielberg. Para nuestro asombro, los únicos a los que nos gustó *Amistad* somos aparentemente nosotros dos y Flavia de la Fuente, su mujer. ¿Puede ser verdad? Difícil creerlo. Bueno, y *Cahiers du cinéma* ¿qué dicen? Elogian a *Titanic* pero muestran poca amistad por *Amistad*, me informa Quintín. Si dudé de mi cordura al señalar los grandes méritos de *Amistad* en el *Herald* del último sábado, ahora que acabo de verla por segunda vez las dudas se fueron; hasta las pequeñas fallas que imaginaba ver en ella se han ido.

*Amistad* es una película perfecta, grandiosa tanto en los conceptos como en su ejecución, una rara ilustración de un precepto de Ruskin (maestro de Proust): la obra de arte más grande es la que incorpora el mayor número de grandes ideas. ¿Cuáles son las grandes ideas que se pueden disfrutar en *Amistad*, nombre feliz de un barco que en 1839 tuvo la triste función de transportar esclavos africanos reembarcados en Cuba? (Los esclavos se rebelan, toman el mando del barco, pero, traicionados por el timonero hispano, dan tierra no en Africa sino en la costa estadounidense de Nueva Inglaterra.) Una de las grandes ideas de *Amistad* se remonta a los grandes del cine: la idea de la épica histórica, desarrollada por Griffith y por Ford. Griffith, poeta fracasado en cuanto a las palabras, quien supo inventar el género de la épica del cine, y la gramática del celuloide para expresarla. Y John Ford, Homero del cine pero ciego de un solo ojo, que construyó sobre un lejano y polvoriento conflicto entre caballerías e indígenas una leyenda noble y trágica dedicada a ambos. Ahora, asombrosamente, Spielberg toma en sus manos esa tradición y en *Amistad* la hace suya.

Nadie dudó jamás de la habilidad como cineasta de Spielberg. Las únicas dudas tenían que ver con el modo en que esa habilidad se veía sofocada por conceptos de artesanía de *cinéma qualité* heredados de David Lean o por la ambición de alcanzar la máxima audiencia posible o por el sentimentalismo meloso o (en el caso de *La lista de Schindler*) por el anhelo dudoso de tener en sus manos un Oscar.

La idea generalizada de los méritos de Steven es la de un tipo cuyo gran talento ha sido recuperar el niño latente en todos nosotros. Idea para nada equivocada y un don que le hubiera bastado a cualquier otro. Lo que pasa es que Spielberg sirve para más aun, como se pudo ver en la que antes era mi película favorita, un fracaso comercial llamado *El imperio del sol*, donde, a través de la mirada de un chico, se reconstruyen grandes eventos históricos del Lejano Oriente en los años cuarenta. Ahora, con *Amistad*, Spielberg, siguiendo los pasos de Griffith y de Ford, se pone con su guionista David Franzoni a reconstruir y analizar la historia de su propio país. Otras de las grandes ideas contenidas en *Amistad* tienen que ver con aquellas en torno a las cuales se construyó Estados



Unidos. Conceptos de la dignidad del hombre, de los derechos a “life, liberty and the pursuit of happiness” refutados por las plantaciones de negros del Antiguo Sur. Como dice hacia el final de la película Anthony Hopkins, contundente como el ex presidente John Quincy Adams y en un lapidario discurso frente a la Corte Suprema: si lograr la implementación de esos derechos llegara a una guerra, sería una continuación de la guerra de independencia. Guerra civil que, como todos sabemos, aconteció unos veinte años después de los eventos relatados en *Amistad*, y a la cual Spielberg se refiere, con la nitidez que caracteriza a la película, en una imagen que dura solo un puñado de segundos.

Escasea el tiempo y el espacio y se necesitaría una buena cantidad de ambos para catalogar las virtudes de *Amistad*. Cabe solo decir que la película no es una disertación ni un sermón sobre la bondad: es una película de gran belleza, de consistente construcción, cuyas imágenes tienen una apariencia de autenticidad que, si no es exacta (¿qué novela histórica fue exacta?), al menos lo llevó a Quintín a buscar en Internet el discurso real de John Quincy Adams y que algún día llevará a otros a leer y reflexionar sobre la historia. Una película con maravillosas actuaciones donde habría que destacar la de Djimon Hounsou como Cinque, hablador africano de la lengua mende.

Para resumir, en cuanto a este nuevo trabajo de Spielberg, le toca un privilegio que ha merecido alguna que otra película ahora reconocida como obra maestra del cine (*La règle du jeu*, por ejemplo): el privilegio, al nacer, de no ser comprendida. En cuanto a nosotros, si nos ponemos a pensar, hay mucho en *Amistad* que atañe a nuestro presente y pasado. Cuando en Estados Unidos se producía el debate que se relata en *Amistad*, teníamos bajo Rosas un gobierno donde el debate

sobre los derechos del hombre no era precisamente la gran prioridad.

Y ahora que *Amistad* se estrena en la actualidad argentina, podemos ver con asombro cómo, hace 150 años, el presidente Martin Van Buren intenta controlar a los jueces provincianos, y fracasa. Podemos observar también, allá lejos y hace tiempo, a una Corte Suprema llegando a lo que aquí y ahora parecería un milagro: una decisión imparcial, valiente, independiente y justa. Eso desde una Argentina donde un presidente codicioso del poder —apoyado por algunos intereses comerciales que parecen no entender que si bien un país necesita de los ingresos brutos también necesita normas y reglas y leyes que todos respeten— no se avergüenza de burlarse de esas leyes para tratar de conseguir su permanencia.

La sala del Monumental en la última función del miércoles no estaba repleta, pero tampoco estaba del todo vacía. Si no en los críticos, se podrá confiar en la sensatez de algunos espectadores.

*Amistad* me hace pensar que el cine importa. Me quedo con una tardía imagen: la de Matthew McConaughey como el abogado defensor escuchando las palabras de agradecimiento en el inglés flamante del africano y contestándole con un gesto que aprendió de él y que equivale a un abrazo: poner el puño del otro sobre el corazón propio mientras murmura palabras de la lengua mende. Eso no es sentimental: es fraternidad. También es fraternal el modo en que el ex presidente John Quincy Adams, hijo de John Adams, segundo presidente de Estados Unidos, apela a lo que el africano Cinque también apela: el poder de sus ancestros. *Amistad* me hace pensar que el cine importa. Para tipiar estas palabras inauguré en el disco rígido una nueva carpeta que se llama: Cine. ■

## Sobre la tierra

Argentina, 1998, 135'

Dirección: Nicolás Sarquís

Producción ejecutiva: Nicolás Sarquís

Guión: Nicolás Sarquís sobre la novela de Diego Angelino

Fotografía: Luis Vechione

Montaje: Nicolás Sarquís

Diseño de vestuario: María Aranzaes

Sonido: Pablo Barbieri

Intérpretes: Graciela Borges, Germán Palacios, Peter Gavajda, Lito Cruz, Pochi Ducasse, Víctor Manso, Omar Fanucci, Omar Súcari, Nora Fernández.

# Imágenes de la llanura

por Quintín

*Sobre la tierra* es un enigma difícil de descifrar. ¿Cómo explicar, por ejemplo, lo de Graciela Borges? Esta actriz veterana, acaso la última estrella clásica del cine argentino, encarna a una mujer que vuelve al país acompañada de su marido alemán en tiempos de la guerra del 14. El marido (Peter Gavajda) está enfermo. Cuando muere Gavajda, Borges se siente atraída por el lobizón Germán Palacios —que la ama en silencio—, pero se entrega al pendenciero Víctor Manso. Luego, este provoca a Palacios, que lo mata y se va con Borges en un bote por el río. Borges no habla —salvo en off— durante casi todo el film. Le tiene miedo, dice, a su casera Pochi Ducasse, simula no saber el idioma. Pero Borges transita su personaje como si le fuera ajeno y durante toda la película va descubriendo paulatinamente sus senos hasta que los exhibe del todo (los fantasmas de Bó y Sarli también pasan fugazmente), como si el sentido de su actuación fuera demostrar la eficacia de la cirugía plástica.

¿Cómo entender este argumento y el desarrollo moroso del film, que muestra infinitos amaneceres y construye sus imágenes sobre fragmentos del cine regional, con un loco que parece sacado de Glauber y en el que la obra de Leonardo Favio es una presencia constante, con *Juan Moreira*, *Nazareno Cruz* y la propia presencia de la Borges (Palacios, además, tiene un cierto parecido con Juan José Camero)? ¿Cómo no pensar en el Borges escritor, en una asociación fácil de ideas ligada al apellido pero también a las escenas de pulpería y a la presencia de los extraños en la pampa? ¿Cómo no pensar también, asociando de nuevo fácilmente, en la desolación de la literatura de Onetti, en el río de Saer, en los climas de *Don Segundo Sombra*, aun en Hudson y en la literatura de los viajeros sorprendidos por vivir entre gente de tan extrañas costumbres?



Bien, no sé muy bien qué pensar de la última película de Nicolás Sarquís, que cree en un cine donde poco importan las palabras y la historia y mucho los usos de la tierra, los silencios y la sugestión, a juzgar no solo por su obra anterior, sino por la selección de films en Contracampo, la sección que condujo durante dos años en el festival de Mar del Plata. Creo, sin embargo, que Sarquís tiene algunas intuiciones que *Sobre la tierra* intenta desarrollar desde un cine un poco desmañado, casi siempre arduo, deliberadamente imperfecto. Una de ellas se relaciona con una mitología de la organización social de la llanura pampeana, como si esta proviniera de un tiempo anterior a la Historia. En el entierro no hay ningún cura, ante un hecho de sangre no acude la policía, no hay autoridades en el pueblo. Esta gente parece haber estado siempre ahí, junto con la naturaleza, y ese es el origen del misterio y la causa de la instintiva aprensión de los extraños. No es esa una sociedad feliz, y sus integrantes están aquejados por la locura, la vejez, la enfermedad y el hastío. Es una sociedad de la cual vale la pena huir, aunque la huida sea hacia ninguna parte. Porque con la contracara visible, la de la civilización europea, no hay comunicación posible: solo los nativos pueden comprender si es que comprenden. De esta intuición (o de lo que creo intuir de ella) se deduce otra: una especie de imposibilidad del cine argentino, una larga agonía que no termina de plasmar imágenes fructíferas, pero que lo condena a aferrarse a las que tiene y partir desde allí, aunque estas sean provisionarias e inarticuladas. En la película, la historia de la protagonista es un regreso con aristas de aprendizaje iniciático y un final de aceptación mutua. Como si Sarquís quisiera decir que solo volviendo hacia esas imágenes, el cine argentino puede reconciliarse consigo mismo para evadirse luego hacia otro destino. El problema del cine argentino es que sigue sin romper su solipsismo, como si su carácter doméstico fuera un mandato inviolable. *Sobre la tierra* es una justificación de ese solipsismo, una argumentación en su favor. Como si la argentina fuera una cinematografía secreta, interior, inaccesible desde afuera. *Sobre la tierra* es, al mismo tiempo, una alegoría sobre el carácter de esa cinematografía y un modelo de ella. Es una película afásica, que balbucea un lenguaje sin llegar a articularlo del todo. Pero que propone un estatuto para ese lenguaje o incluso sostiene que ese es un lenguaje completo. Que hay una manera de encontrar en él todas las emociones y hasta las epifanías de las que es capaz el cine. Que su artesanía (la de Palacios con su bote) es suficiente para hacerlo avanzar. Es una idea tan admisible como inviable, una vana resistencia a la globalización. ■

## Tinta roja

Argentina, 1998, 70'

Dirección: Carmen Guarini y Marcelo Céspedes

Producción: Cine-Ojo, INCAA y ISKRA

Guión: Carmen Guarini, Marcelo Céspedes y Jorge Goldenberg

Fotografía: Libio Pensavalle

Montaje: Carmen Guarini y Claudio Martínez

Música original: Olivier Manoury

Sonido: Horacio Almada y Cote Alvarez

Producción ejecutiva: Marcelo Céspedes e Inger Servolín



# Crónica sentimental en rojo

por Gustavo J. Castagna

*Tinta roja* es la clásica película que va más allá del propósito de mostrar un medio periodístico de fácil reconocimiento que retrata una sociedad enferma. En primera instancia, refleja las vivencias de la sección "Policiales" de *Crónica*, la visión de un diario de venta masiva sobre diversos hechos abordados según los códigos característicos del medio y la vigencia de un estilo (criticable o no) que tiene su voraz consumidor, mediante la exposición de un grupo de cronistas experimentados en el oficio. En una lectura más amplia, el documental de Céspedes y Guarini es la metáfora de una sociedad violenta y —por extensión— la manera en que esa violencia se procesa informativamente en un medio periodístico. Pero *Tinta roja* es mucho más que eso, ya que los realizadores jamás caen en el esquematismo del documental ilustrativo ni tampoco en el criterio estético convencional para este tipo de trabajo: las entrevistas a varios personajes como interlocutores dentro de un contexto determinado.

El documento de Céspedes y Guarini elige una serie de personajes cercanos al grotesco italiano, trazando varias historias paralelas con roles principales (Marta, Mario, Tomy) y otros secundarios. Mientras los periodistas investigan con impaciencia las muertes de la jornada, que luego serán comentadas en el papel de la manera más sensacionalista posible, *Tinta roja* elabora su estrategia narrativa con una insospechada sutileza: transforma los hechos monstruosos de todos los días en algo normal, entrometiéndose en nuestras miserias y en nuestro propio placer masoquista. Los periodistas del diario conviven cotidianamente con la muerte, preguntan sobre los cadáveres del día, preparan el material, se comunican mediante celulares con la redacción y piensan el mejor título y las líneas más impactantes. Pero la película no muestra el trabajo diario de una serie de personajes ajenos a nuestras miserias, sino que nos hace partícipes de una

redacción con sus códigos específicos, ya que durante poco más de una hora nosotros también somos periodistas de *Crónica*.

Para coquetear con la muerte de la forma más apacible y menos oscura, el documental se vale del humor y de las particularidades de los personajes. En este sentido, el sketch —creo que no puede denominarse de otra manera— que transcurre en el Hospital Fernández aclara las intenciones de los realizadores. No solamente están los periodistas de *Crónica* investigando el hecho con anotador y birome sino que también está presente la cámara de los directores. La situación se juega con las preguntas claras e ingenuas de Mario, a quien lo único que le interesa es si la persona internada está en coma cuatro (ya que no les presta atención a los detalles del parte médico), pero también con una cámara que investiga lo que acontece en el hospital. Es que toda *Tinta roja* está contada con una mirada doble, como sucede cuando aparece el jefe de guardia del hospital y empieza a hablar de los problemas del país como si estuviera discutiendo en una esquina. Los propósitos de *Tinta roja* no se centran en el hecho periodístico de tintes sangrientos ya que, además de representar a una redacción y a sus cronistas, agrega los distintos efectos que provoca la presencia de una cámara. La periodista Marta, mezcla de redactora y poeta del suburbio, interroga a una mujer sobre un caso increíble. Mientras Marta no para de fumar y las cenizas caen en la computadora, la otra mujer saca unos papeles de una bolsa de supermercado. Pero el hecho no termina ahí: la mujer sabe que una cámara la está registrando y hacia ella se dirige. ¿Quién es la cámara? ¿Nosotros mismos? Esa doble mirada también se advierte en los momentos en que los periodistas muestran las fotografías que pueden ser útiles para la próxima edición. El último caso que trata *Tinta roja* se refiere a Sopapita, un delincuente al que dio muerte un kiosquero. La noticia y la vida criminal de Sopapita ocuparon varias ediciones de *Crónica* pero también muchas páginas de otros medios supuestamente más serios y comprometidos. En *Tinta roja* se investiga una parte del hecho con un periodista que parece un policía por la forma en que se comunica mediante su celular. Pero lo que más sorprende es cómo *Tinta roja* vuelve a cuestionar nuestra postura de curiosos. El asesino de Villa Pinerol tuvo su propio cortejo fúnebre, con sus amigos andando en autos mientras disparaban tiros al aire. Al mostrar esas imágenes, *Tinta roja* nos pone contra la pared y desnuda nuestras miserias. ¿O acaso no quedaríamos más satisfechos si la banda de Sopapita hubiera empezado a tirarles a los curiosos y a los periodistas de *Crónica*? Más que registrar a una sociedad enferma, *Tinta roja* se dirige a los personajes enfermos de esa sociedad. Mientras tanto, seguiremos buscando en un kiosco la portada de *Crónica* para descubrir y leer sus catastróficos titulares. ■

## En busca del destino

Good Will Hunting

EE.UU., 1997, 126'

Dirección: Gus Van Sant

Producción: Lawrence Bender

Guión: Matt Damon y Ben Affleck

Fotografía: Melissa Stewart

Música: Danny Elfman

Montaje: Pietro Scalia

Diseño de producción: Beatriz Aruna Pastor

Intérpretes: Robin Williams, Matt Damon, Ben Affleck, Minnie Driver, Stellan Skarsgård, John Michton, Rachel Majowski, Colleen McCauley.

# Ni con buena voluntad

por Sergio Eisen

Will Hunting vive en la parte pobre de Boston, en aquel sector de la ciudad que no aparece en los folletos ni en los videos que glorifican las excelencias de su ilustre y lustroso MIT. Will trabaja en ese palacio del saber trapeando los pasillos pero gracias a un maravilloso don de nacimiento demuestra que es capaz de resolver ecuaciones de matemática con menos esfuerzo del que necesita un premio Nobel. A pesar de su genio las cosas no son tan sencillas para Will, que tiene tanta facilidad para enredarse en problemas como para desenredar teoremas. En uno de sus desbordes violentos termina en la cárcel, pero se gana la libertad condicional gracias a su brillante intelecto a cambio de aportar su genio en el área de matemática de la universidad y de someterse a un tratamiento de psicoanálisis.

A partir de este planteo, la película avanza sobre tres ejes: la relación de Will con el mundo intelectual de la universidad, la relación con su psicólogo y la relación de Will con su novia y su familia de amigos.

A pesar de la orfandad y el desamparo que sufre Will como el personaje de Mike en *Mi mundo privado*, a pesar de sus personajes marginales y a pesar de que Will es un caso único como lo era Mike con su narcolepsia, no resulta demasiado fácil encontrar aquí a su director, Gus Van Sant.

El vínculo que se establece entre Will y el psicólogo es probablemente el punto más débil de la historia: el crecimiento simultáneo de ambos y la repetida situación en la que el paciente termina ayudando a su terapeuta a resolver sus conflictos resulta tan irritante como el momento en que Robin Williams le repite a Will unas dieciséis veces la frase "No es tu culpa", como si la insistencia y la repetición pudieran tener en una persona que está sufriendo el mismo efecto condicionante que los mensajes publicitarios.

En esos momentos de la película uno intuye que Gus Van Sant prefiere no interferir en el guión de los jóvenes Damon

y Affleck y deja que la fábula del genio pobre se tiña de un halo de ingenuidad que le da frescura pero que la aleja de las tonalidades negras de *Todo por un sueño* y de la profundidad para calar en las emociones internas de sus personajes como transmitía Mike en *Mi mundo privado*.

Creo encontrar a Gus Van Sant en el inteligente uso que hace de las imágenes que corresponden al pasado de los personajes, que no aparecen como flashbacks textuales sino que se insertan para transmitir la atmósfera y la textura que impregna esos recuerdos. Así los castigos que recibía Will aparecen insinuados por la imagen perturbadora de un hombre que sube las escaleras visto desde la perspectiva de un chico y el recuerdo que guarda Robin Williams del día que conoció a su esposa se intercala con las imágenes televisadas del partido de béisbol que el personaje renuncia a ver en directo para quedarse en el bar con quien va a ser la mujer de su vida.

Las películas de Gus Van Sant están recorridas por una enorme galería de personajes marginales y sus mundos se definen con reglas y códigos particulares que parecen imposibles de integrarse entre sí. El mundo de Van Sant es el de los submundos y cada una de sus películas también lo es. En *Mi mundo privado* la imagen del doble funeral del gigantesco padre adoptivo del reino de los marginales y el del alcalde corrupto muestra el modo en que Van Sant construye esta visión de mundos paralelos que viven uno junto a otro pero al mismo tiempo separados. Algo de esto se refleja en el abismo que divide a la población obrera con raíces irlandesas donde vive Will Hunting frente al espacio intelectual de la universidad que aparece como un iglú gigante y hermético poblado por mentes y no por personas. La escena en la que el profesor de matemática entra en el territorio de los trabajadores de la universidad donde se encuentran los empleados de mantenimiento capta de manera extraordinaria la línea divisoria y la tensión que existe entre esos dos mundos. De alguna manera Will Hunting tiene que lidiar dentro de sí con una fractura similar a la de su entorno social en su difícil intento por conciliar su riqueza intelectual con su pobreza afectiva ligada con su orfandad y la violencia que sufrió de chico.

A medida que rememoro *En busca del destino* las figuras de Will, su psicólogo y su profesor se van diluyendo mientras cobran fuerza en mi recuerdo los personajes de su buen amigo Chuckie (Ben Affleck) y su novia Skylar (Minnie Driver). El momento en que Chuckie le escupe a Will su furia porque no es capaz de aprovechar su genio para salir de ese lugar nos acerca más al conflicto de Will que las sesiones con su psicólogo.

El final hollywoodense en el que Will renuncia al empleo que acaba de conseguir y manda todo al demonio para jugarse por su chica que está en California se presenta como un falso renunciamiento, como si una decisión invalidara a la otra cuando de hecho todos sabemos que Will, debido a su genio, va a conseguir trabajo esté donde esté.

Me resulta imposible unir la imagen de la carretera que lleva a Will a California con aquella otra carretera desolada de Idaho que solo podía conducir a Mike a su hogar perdido cuando ella se disolvía a través de sueños en imágenes de un sitio maternal y reparador. La carretera que lleva a Will Hunting me desvía en cambio a la imagen de otra carretera donde un muy joven Dustin Hoffman se escapaba con su chica vestida de novia después de secuestrarla del altar de las convenciones. Una carretera que colmaba mis sueños adolescentes pero por la que nunca volvería a transitar. ■

## Ponette

Francia, 1996, 92'

Dirección: Jacques Doillon

Producción: Alain Sarde

Guión: Jacques Doillon

Fotografía: Caroline Champetier

Música: Philippe Sarde

Montaje: Jacqueline Fano

Decorados: Henri Berthoin

Intérpretes: Victoire Thivisol, Marie Trintignant, Xavier Beauvois, Claire Nebout, Aurélie Verillon, Matiaz Bureau, Delphine Schiltz.

# La infancia desnuda

por Gustavo J. Castagna

Si no fuera por las ocasionales exhibiciones de *La guerra de las bolitas* (1975) y *El pequeño criminal* (1990), el cine de Jacques Doillon, con dieciséis películas y veinticinco años de trayectoria, sería prácticamente desconocido en el país. Una lástima, porque aquellas fábulas sobre la niñez y la adolescencia, donde Doillon retrató personajes con sutil delicadeza y sin caer en los lugares comunes de este tipo de historias, mostraban una continuidad estilística y formal que lo acercaba a los recordados momentos poéticos del cine de Truffaut. Con una filmografía fantasma de por medio, los avatares de la distribución cinematográfica nos permiten comentar su última película, una obra mucho más profunda y ambiciosa que los films citados, aun cuando Doillon continúa interesándose por la infancia y sus problemas como uno de los temas centrales.

*Ponette* tiene cuatro años y acaba de perder a su madre en un accidente. Reclamará su presencia, intentará comunicarse con ella, conocerá a otros chicos, hablará con Dios y sufrirá por la ausencia materna. Con semejante argumento, pasible de convertirse en un disparate lacrimógeno y pretencioso, Doillon cuenta su historia con una puesta en escena despojada, acercándose de manera minuciosa y realista a los temores de la infancia.

Partiendo de una tragedia (la muerte y sus repercusiones en una niña) que el director no tiene necesidad de mostrar en imágenes, el dolor de la pequeña Ponette se manifiesta en los

diálogos con el padre, la tía, los primos y los compañeros de la escuela. Más de una vez, la nena afirma que se encontrará con su madre, y la película relata, en gran parte de su desarrollo, la espera de ese encuentro. En este film, Doillon se aleja de las influencias poéticas del cine de Truffaut, ya que los comportamientos y las características de los chicos —ellos son los protagonistas mientras que los pocos adultos aparecen como testigos del dolor de Ponette— están tratados de la manera más realista posible.

*Ponette* no es una película sobre la ingenuidad de los niños sino una historia donde los enigmas de la infancia se transmiten a través de la amistad que tienen los más pequeños entre sí. Por eso Doillon elude el riesgo de la explicación pedagógica, ya que los niños de *Ponette* pueden besarse y acariciarse con la mayor libertad, pese a que todavía no terminaron de descubrir sus cuerpos. Pero los miedos de la infancia —más aun en Ponette que perdió a su madre— también se relacionan con la muerte. En una de las escenas más inquietantes de la película, una de las niñas propone un particular juego: soportar el encierro en una especie de tumba durante cinco minutos. Esta oscura escena, que recuerda a los comportamientos de los chicos de *Juegos prohibidos* de René Clément, aunque en este caso fuera de un contexto histórico determinado, puede parecer cruel y gratuita por su macabra exposición. Sin embargo, su justificación dramática tiene relación con la ambigua religiosidad por la que transitan los miedos de Ponette.

El drama de la niña se manifiesta en el constante reclamo por ver a su madre y en la insistencia en preguntar por las razones de la tragedia. Ante el silencio o las vagas respuestas del padre y escuchando a otros chicos más inteligentes que ella (que le enseñan las diferencias entre católicos, judíos y árabes), la pequeña Ponette tendrá como único vínculo posible la comunicación con Dios. Pero la película de Doillon no es *Marcelino, pan y vino* ni otras horribles visiones sobre los miedos infantiles que provoca la presencia, o la ausencia, divina. En los diálogos que Ponette mantiene con Dios y en la elección de una puesta primitiva y sin artilugios, aproximándose a la soledad interior del personaje central, Doillon se acerca a las obsesiones temáticas de Bresson. Después de pasar por el estado de penitencia rezando a solas frente a una pared (continuando la herencia bressoniana) y luego de sortear diversas “pruebas” a puro dolor y sufrimiento, Ponette se encontrará con su madre en el cementerio. Cualquier director que no confiara en la potencia de las imágenes y que no tuviera un control absoluto de las mismas, hubiera elegido un toque del realismo mágico más cursi para transmitir la emoción fácil y el golpe bajo. Doillon, en cambio, con la austeridad que caracteriza a su cine, filma este momento de la forma más realista posible y, finalmente, establece el ansiado encuentro de Ponette con su madre muerta.

En una película, como ya se dijo, de una profunda religiosidad, esta maravillosa escena viene a rebatir los axiomas del creyente Bresson. La pequeña Ponette escucha los consejos de su madre, vuelve a sonreír y, seguramente, empezará a sentir otra clase de miedos, ahora más terrenales y sin los custodios ni la protección divina que tenía hasta ese momento.

Nunca un director estuvo tan cerca del mundo de Truffaut y de la soledad religiosa de los personajes de Bresson. Pero, con *Ponette*, también se confirma que el cine de Doillon está más allá de las influencias estilísticas y temáticas de esos dos grandes realizadores de la historia del cine. ■

## Dulce amistad

*Beautiful Thing*

Gran Bretaña, 1996, 90'

Dirección: Hettie MacDonald

Producción: Tony Garnett y Bill Shapter

Guión: Jonathan Harvey

Fotografía: Chris Seager

Música: John Altman

Montaje: Don Fairservice

Diseño de producción: Mark Stevenson

Intérpretes: Glen Berry, Scott Neal, Linda Henry, Tameka Empson, Ben Daniels, Anna Karen, Terry Duggan, John Benfield.

# La esperanza y la gloria

por Máximo Eseverri

El joven adolescente Jamie se refugia en su casa de las clases de fútbol, donde sus compañeros le hacen la vida imposible. Mira clásicos del cine en la TV. Es gay. En la puerta de al lado Leah, de dieciséis años, escucha una y otra vez los discos de Mama Cass, voz líder de los míticos The Mamas and the Papas. Un poco más allá Ste cocina para un hermano cruel y un padre borracho y golpeador. Los tres habitan un monoblock en las afueras de Thamestead, y son el más claro exponente de la clase media-baja inglesa.

La madre de Jamie, Sandra, hace lo imposible por promocionarse socialmente a una vida mejor, y la madurez la ha sorprendido con un hippie viejo y bueno como pareja eventual. Este parece ser el único que comprende realmente a los jóvenes. En este caso, comprenderlos es compartir charlas y porros, discutir sus problemas, escucharlos y evitar que se maten. Básicamente.

El realismo "cocido" (capaz de reflejar la cotidianidad sin crudeza, con humor, sin retorizar de más) que atraviesa a la ópera prima de Hettie MacDonald es el resultado de una estrategia de bajo perfil, que acerca a los personajes y sus dolencias de a poco, sin excesos, sin regodearse con sus padecimientos, sin maniqueísmos. Pero esto no supone objetividad alguna: MacDonald filmó con prolijidad una historia que le es ajena, sobre la que el guionista Jonathan Harvey tiene mucho que decir, tanto de su experiencia personal (su homosexualidad) como de su experiencia social (él vivió su adolescencia en Thamestead), plasmada en una

madre que quema su vida en la lucha por salir de perdedora para dar un futuro a su hijo, o en los jóvenes que pululan aburridos emborrachándose con alcohol, con fanatismos o con deportes que él no comprende. No solo son gays los personajes, también lo es la historia.

Las parejas heterosexuales aparecen perimidas física y espiritualmente, frente a la belleza de la pareja central. La pareja heterosexual principal, la de la madre de Jamie y su novio hippie, está compuesta de una perdedora (su mayor logro en la vida ha sido ganar un suministro anual de limpieza de baños gracias a un conjunto de poesía para aficionados) y un viejo joven que de tan bueno es tonto, ridiculizado con un camisón de encaje que viste durante toda la película. El será el único para el que la historia no tendrá final feliz, y sin merecerlo en absoluto. El resto de las parejas son de viejos chismosos o jóvenes que no saben cuidarse, y también está Leah, que es el personaje simpático y desgraciado que en cualquier otra película encarnaría un gay. La misma propuesta, pero llevada al extremo, ensayaba la vieja película de culto *Yo te amo, yo tampoco*, en la que, en contraste con una pareja de muchachos musculosos y una niña-andrógino, unas *strippers* viejas muestran sus carnes decadentes. ¿Por qué tendría que ser de otra manera? Basta echar una ojeada a cómo el cine heterosexual se ha ocupado de los gays para entender cómo desde una posición contraria (pero no premeditada) puede surgir esta historia, conmovedora a fuerza de normalidad.

Jamie no es un cruzado de su condición. Está lleno de deseos y de egoísmos; y tiene sus intereses más claros que varios de sus vecinos. A pesar de su indiferencia hacia las cosas que lo rodean, él también está sumergido y forma parte de esa trama humana donde la fraternidad se mezcla todo el tiempo con la bajada de línea, el sarcasmo hacia la propia condición y la de los demás, la ciclotimia enloquecedora entre la esperanza de prosperar y la gloria de un instante de paz o de amor. Los mismos vecinos se atacan a golpes un día y al siguiente se abrazan sin hipocresía, se echan en cara sus problemas y se protegen a la vez.

Las escenas con canciones de letras optimistas (que están dentro de lo más cursi y ochentoso que recuerde) están más a la altura de los personajes que de la película, que con música incidental e impecables actuaciones logra los momentos más convincentes. La pareja protagonista no es gay, y quien actúa como Jamie había adquirido fama caracterizando a jóvenes *skinheads*.

La historia del enamoramiento y el despertar sexual de los protagonistas es un pequeño gran hecho feliz en la monótona y sacrificada vida de la vecindad, un acontecimiento raro y feliz para la gente de su condición social. Lo inaceptable a nivel macro encuentra naturalmente su marco de contención en el espacio inmediato de los familiares y los amigos. No hay revolución ni episodio inolvidable en el que la comunidad los acepta aunque sean diferentes, ni personaje que descubre que los gays también son personas: hay una pareja que se forma, la sorpresa y la resistencia esperable o acaso menos. No hay lección moral, aunque algo de eso podría leerse en la última escena. Y hay más que la historia de una pareja gay.

Su falta de pretensiones es lo que la convierte en una película bella, certera y sincera donde la mayoría no lo es. Su naturaleza la convierte en el bicho raro de la cartelera vernácula: verla en el marco de un festival (se proyectó en Mar del Plata en el 96) sabe distinto que verla junto a *Titanic* o a *El cuarto poder*. En cualquiera de los casos (sobre todo en el segundo) es reconfortante. ■



## De uno a diez

No es una idea nueva, por cierto. En realidad, data de noviembre de 1955, cuando los Cahiers du cinéma empezaron a publicar su sección titulada “El consejo de los diez” que no era otra cosa que una tabla con estrellitas (de una a cuatro, y un punto negro que debía interpretarse como “inútil molestar”) en la que “personalidades cuidadosamente escogidas” calificaban los estrenos recientes. Estos se ordenaban de mayor a menor según el promedio obtenido. Entre los diez iniciales figuraban un productor, Pierre Braunberger, y un cineasta, Alain Resnais. Los otros ocho eran críticos, algunos de la revista, aunque no la mayoría. La idea era darle al lector un panorama de la opinión sobre el cine del momento. La costumbre se usó y abusó desde entonces en diversos lugares. Hace poco, la revista americana Film Comment la reflató como consulta a los críticos americanos de distintos medios. Nos pareció una buena idea y la ponemos en práctica a partir de este número. Agradecemos desde ya a los colegas participantes.

	Diego Batlle La Nación	Horacio Bernades Los Inrockuptibles	Jorge Carnevale Noticias	Gustavo J. Castagna El Amante	Leonardo D'Espósito La Maga	Diego Lerer Clarín	Luciano Monteagudo Página/12	Quintín El Amante	Oswaldo Quiroga El Cronista	Maira Soto Humor	Sergio Wolf FM del Plata
Titanic	9	6	10	8	9	8	7	5	8	9	10
El oro de Ulises	8	6	8	8	8	8	7	8	8	8	8
Tinta roja	6	7	7	7	7	6	7	7		4	7
Todo o nada	8	7	7	3	8	7	6	7	4	5	7
En busca del destino	8	5	9	5	6	6	6	8	2	7	5
El dulce porvenir	5	8	5	5	3	5	8	4	9		8
Kids	7	8	7	4	7	8	6	7	1	5	4
Mejor... imposible	5	3	4	5	5	7	5	7	8	7	6
Camino sin retorno	6		5	7	8	6		7		2	4
Tocando el viento	5	2	7	2	4	3	7	3	7	7	6
Amistad	3		5		3	5	5	9	2	4	3
El cuarto poder	3		6	2	4	4		2	1		2

# La noche del buen humor

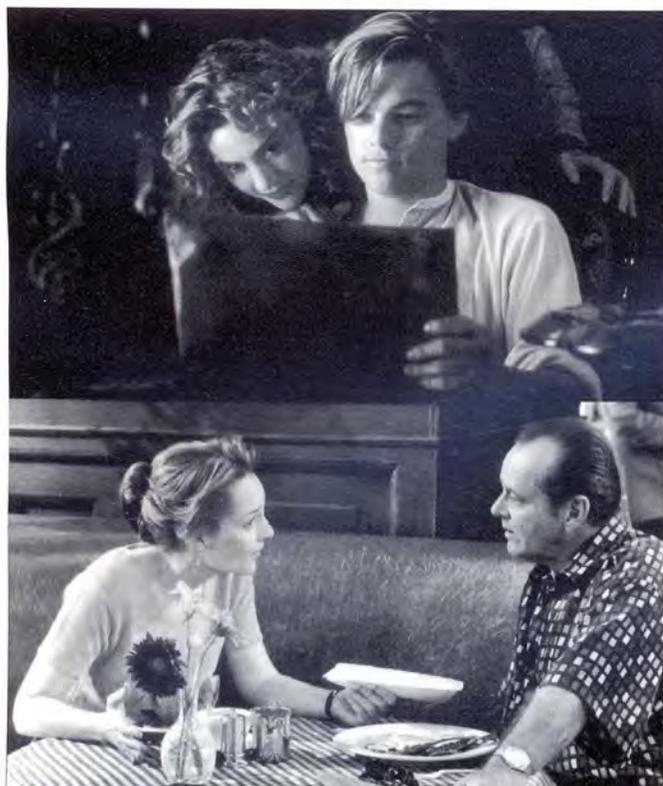
por Gustavo Noriega

El Oscar es un premio entregado por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood. Curiosidad: de los cuatro nombres que aparecen en mayúsculas en el título, solo el de Hollywood parece legítimo. Los demás son como eufemismos absurdos: Academia por Industria, Arte por Comercio y Ciencias por Efectos Especiales. En realidad, la entrega de Oscars es el momento en que se dan la mano el cine industrial con los deportes, haciendo competir las películas entre ellas, contando premios como las medallas de los juegos olímpicos. Y, en el más extendido de los malentendidos, es la oportunidad de que los críticos acusen a la mentada Academia de su falta de ecuanimidad, apelando al recuerdo de aquellos genios que nunca recibieron la estatuilla, sacando al tapete, por ejemplo, la postergación de *El ciudadano* en 1941, aunque nunca se dijo que perder ante John Ford (*Qué verde era mi valle*) no debe haber sido un gran deshonor para Orson Welles.

La famosa Academia (más exitosa que la de Avellaneda) no está para hacer justicia. Es la industria celebrándose a sí misma y, por lo tanto, sus parámetros no tienen por qué ser todos estrictamente estéticos o artísticos. No solo no es la encarnación de Jehová en la Tierra sino que ni siquiera necesita ser como el jurado de un festival al que se le proyectan durante unos días algunas películas, delibera, intercambia opiniones y está obligado a elegir la mejor. Es un grupo de personas muy grande, que pertenecen a un mismo negocio, que ven un necesariamente reducido subconjunto de las películas estrenadas en EE.UU. durante el año y, luego de recibir una abrumadora cantidad de propaganda, votan a solas, como en un cuarto oscuro: ¿qué tiene que ver la justicia con eso? En ese contexto de festejo más que de deliberación académica no resultó raro que *Titanic* se llevara todo lo que se llevó. Dentro de un año particularmente bueno para Hollywood era imposible que una película con semejantes números no fuera la reina de la fiesta.

Luego de algunos años de desconcierto —que tuvieron su culminación en el último con el triunfo de *El paciente inglés* y el anterior donde *Corazón valiente* disputaba contra *Babe* y *El cartero*— Hollywood parece haberse reencontrado a sí mismo. De las seis películas distintas que componen el paquete de

nominaciones entre director y película, cuatro de ellas son productos hollywoodenses hechos y derechos, extraordinariamente eficaces, llenos de talento y aclamados por el público, inscriptos plenamente en sus tradiciones y sus géneros. Para colmo de bienes, la previsible performance arrasadora de la película de Cameron dejó lugar para que sus compañeras nominadas se llevaran lo suyo, con lo que nadie quedó demasiado insatisfecho (salvo Burt Reynolds, seguramente). Los premios de *Los Angeles al desnudo* (mejor guión adaptado y Kim Basinger como mejor actriz secundaria), *Mejor... imposible* (Jack Nicholson y la maravillosa Helen Hunt como mejor actor y actriz) y *En busca del destino* (Robin Williams como mejor actor secundario y la pareja de actores Matt Damon y Ben Affleck por su guión) reafirmaron la impresión de que la industria norteamericana estaba contenta, no solo con el desempeño desmesurado de *Titanic*, sino también con las otras películas nominadas. Es que la síntesis lograda con estas películas les resulta realmente auspiciosa. Las *feelgood movies*, una tendencia que para Hollywood es irresistible pero que en manos torpes puede caer en las peores sensiblerías, sirven como ejemplo. Sus dos exponentes (*Mejor... imposible* y *En busca del destino*), cada una con sus méritos y sus rasgos de inteligencia (y actores y actrices en sus mejores trabajos) pero proviniendo de dos directores que no pueden tener carreras más opuestas, llegan a resultados similares. Si James L. Brooks es la personificación de la tradición menos artística de Hollywood (ver nota de Flavia en página 3), Gus Van Sant se hizo su nombre en la senda independiente con sus crudas películas sobre marginales. Comparándolas uno puede llegar a pensar que la gran diferencia entre las películas del mainstream que provienen de su riñón y las realizadas por independientes cooptados, es que en estas últimas la canción de los títulos es mucho mejor. Lo interesante es que ninguno de los dos parece haber sacrificado mucho en el camino (aunque en el caso de Van Sant esta opinión no es unánime, ver nota de Sergio Eisen en la página 14). El caso de *Los Angeles al desnudo* es similar. Apegado a algunos códigos del cine negro, basándose en una novela durísima de James Ellroy y con un elenco inmejorable, Curtis Hanson logró redimirse de



algunas películas realmente miserables (*La mano que mece la cuna* y *Río salvaje*) y logró un trabajo inesperado.

¿Qué quedó afuera, entonces? Básicamente las dos películas del paquete que no pertenecían a la familia: *Todo o nada* de Peter Cattaneo y *El dulce porvenir* de Atom Egoyan. De *Todo o nada*, para mí una desmañada adaptación de algunas fórmulas de Hollywood a otro contexto cultural, charlamos con Quintín en la página 4. La película de Egoyan, con su blanca nieve en el paisaje y en el alma, alcanza con la nominación a su director el espacio destinado al cine de apariencia "artístico", el lugar que Hollywood se reserva a la culpa por ganar plata. No hubiera estado mal que esa nominación se la hubiera llevado *El oro de Ulises*, una encantadora y sentida película, menos pretenciosa que la canadiense, una cualidad que, para ese propósito, se le debe haber vuelto en contra (iba a decir que era una injusticia pero me lo prohibí en el primer párrafo).

Todo ese exultante buen humor se vio reflejado en la ceremonia, una de las más simpáticas y entretenidas de los últimos tiempos. Todo parecía estar en sintonía, desde Billy Crystal, un maestro de ceremonias insuperable, hasta el Rey Nicholson, desparramado orondamente en la primera fila, dispensando saludos y derrochando su extravagante sonrisa, pasando por las ediciones, la galería de personajes y hasta el homenaje que esta vez, en sintonía nuevamente, no fue a un moribundo sino a un Stanley Donen irresistible, simpatiquísimo y enérgico. Solo las canciones, a esta altura una rémora, nos recordaron lo irritante y aburrida que la fiesta fue otras veces.

De a poco, el Oscar comenzó a convertirse en un acontecimiento mediático ineludible para todos, como el mundial de fútbol. Esto comenzó, por lo menos para nosotros, hace unos veinte años, cuando comenzaron las transmisiones en directo. El despliegue previo de los medios fue este año sencillamente impresionante, incluyendo, como ejemplo, la edición completa de la revista de *La Nación* del domingo anterior a la entrega de los Oscars, para no hablar de los infinitos reportajes a Puenzo, Zanetti y Bortnik en todas las radios y canales de televisión. La entrega de este año despertó una expectativa inusitada, más aun esta edición en la que la incertidumbre por el resultado era mínima. Una consecuencia de este desmesurado interés ha sido que las distribuidoras se decidieran a estrenar todas las películas con nominaciones importantes antes de la ceremonia, con bastantes buenos resultados.

Es una pena, entonces, que *Volver*, el canal de cable que transmitió la ceremonia en exclusiva, haya tomado la decisión de acompañar la transmisión desde estudios con un conductor a quien declaradamente el cine le interesa poco. No basta con reemplazar los ridículos smokings con zapatillas y cachos de pizza esparcidos sobre la mesa. La rebeldía calculada no suplanta a la fantochada cuando no está hecha desde el profesionalismo, el conocimiento y el amor por el tema. Nada sería mejor que enviar simplemente la señal desde el Pavillion sin más participación que la de los traductores (de buena tarea en este caso). Uno comprende que comenzar a las 23 es demasiado tarde para la Argentina, lo que obliga a tirar algún gancho previo para asegurar la audiencia, y que, por otro lado, al no coincidir las pausas publicitarias, se hace necesario alguna participación desde estudios para llenar esos baches. Pero la televisión argentina no parece haber encontrado todavía la fórmula para que estas intervenciones no se conviertan en un contrapeso de la transmisión. Una lástima, porque fue una noche bárbara. ■

# Titanic: un clásico del futuro

por Sergio Wolf

1. ¿Qué determina que un film se convierta en un clásico? ¿Es el tiempo? ¿La acción de críticos e historiadores? ¿O hay razones objetivables, que se desprenden de cómo ese film trabaja sus materiales?

Puede haber diversas razones, evidentemente. Y así como Ezra Pound define un clásico como “algo bello que conservamos”, creo que quien va más lejos es Italo Calvino, cuando enumera —en su maravillosa compilación de ensayos sobre grandes escritores, titulado sintomáticamente *Por qué leer los clásicos*— las razones de la pervivencia de los clásicos. De su extensa e iluminatoria nómina de argumentaciones y refutaciones, pienso que las más precisas son dos. Una primera razón, dice Calvino, consiste en afirmar que un clásico es aquel que se renueva con cada nueva mirada, que amplía sus horizontes cada vez que es releído, por lo que sería obvio —valga la redundancia, por motivos diversos— que films como *El ciudadano*, *La ventana indiscreta*, *Río Bravo*, *Sin aliento*, *Accatone*, *La jetée*, *El padrino* y *Stalker*, por tomar obras de épocas diversas, cumplen con esos “requisitos”. La otra razón, dice Calvino —hablando, por ejemplo, de la obra de Stevenson, con la cual Cameron tiene no pocas afinidades—, sostiene que un clásico es aquel que define una genealogía o una “tradición”, que se inscribe en ella tejiendo un hilo que enlaza un antes y un después, más allá de que, como decía Borges, “Kafka inventa sus precursores”.

2. En su artículo publicado en el número 72 de *El Amante*, apuradamente a pesar de tener excedente de tiempo y espacio para escribir su texto, Quintín extrajo dos o tres nombres que deslicé en el programa televisivo *El refugio de la cultura*, cuando su conductor Osvaldo Quiroga nos invitó a ambos a hablar de un cenagoso territorio llamado “la crítica de cine”, simplificación que debería sustituirse por “los críticos de cine”, en la medida en que no es una disciplina como podría ser la teoría del cine.

En aquel encuentro, hablé de *Titanic* como de “un clásico del futuro”, y lo hice invocando dos zonas que me parecen extraordinariamente trabajadas en el film: la manera en que Cameron define su inserción en una genealogía cinematográfica y la manera de concebir su poder metafórico. Para ello, dije que en *Titanic* había una voluntad de síntesis, una suerte de condensación de la historia del cine americano. Mencioné a algunos, a aquellos cuyas obras, creo, más

visiblemente decide continuar Cameron: mencioné a Griffith y a John Ford, pero pude haber mencionado a Cukor o a Welles. Lo que dije fue algo así como el corolario de mi reflexión sobre el film, y motivó un texto de Quintín donde hay una cadena de malentendidos —a mi juicio, sobre el film, pero también sobre el cine en general— que rebatió como si fueran argumentaciones. Y aunque mientras escribo dudo acerca del sentido de discutir por una película —y aunque dudo del sentido de discutir—, me permití completar el corolario con las argumentaciones del caso, y así, espero “discutir” su “visión” del film de Cameron.

3. Como el artículo incluye a varios críticos al discutir la película —y hay sayos que no estoy seguro si están destinados a mí en particular— y como creo que es una gran película, me voy a permitir discutir otras zonas no ligadas con la cuestión de los directores aludidos a los que me referí en el programa televisivo.

En el comienzo de su artículo Quintín discute, básicamente, la pertinencia de aplicar hoy la “teoría de los autores”, que impulsó *Cahiers du cinéma* hace cuarenta años. Dice Quintín que en esa época los autores de Hollywood gozaban de una libertad que ahora no tienen. Es una equivocación, así planteado. Hay textos luminosos al respecto, como *La ciudad de las redes* o *Los estudios de Hollywood*. En todo caso, lo que no había es el desolador anonimato que impera hoy en los estudios —como queda claro tantas veces en las declaraciones de los cineastas—, la falta de un interlocutor que hablara de cine además de números. Los estudios tuvieron “estilos” por los hombres que estuvieron al frente y que dejaron “marcas” en los films, en términos de género o de estilo. ¿O acaso, Quintín, no hay un “estilo Selznick”, por ejemplo, que puede corroborarse oyendo la banda sonora tronante de *La Rebecca* de Hitchcock, y que no se parece a las bandas sonoras de la mayoría de su obra? Más que de libertad en el Hollywood de la época dorada, creo más preciso hablar de la inteligencia de ciertos autores para materializar una visión del mundo que trascendió formatos, géneros, actores o cabezas de estudio. Había un “saber hacer”. Y en esta dirección me parece que van el film y la obra de Cameron.

Además, ¿no te parece, Quintín, que Cameron hizo con *Titanic* lo que quiso, en el modo en que trata a los ingleses, tan fatuos como el actor que recitaba a Shakespeare en *Pasión de los fuertes*, de John Ford? ¿Y sobre la extensión del film?



¿Qué decir de la extensión de un relato que se prolonga por más de tres horas, quitando una vuelta por día a las salas de exhibición?

Por último, sobre los párrafos iniciales, la idea de la “complejidad” en Hitchcock y la “superficialidad” en Cameron es para un ensayo entero.

4. Sobre las citas y la tradición. Las relaciones que críticos diversos trazaron entre *Titanic* y otros films, creo, obedecen a la misma razón por la que de ciertas obras de Hitchcock o Welles —digamos *La ventana indiscreta* o *Psicosis*, digamos *El ciudadano* o *Sed de mal*— solo puede hablarse en términos de lenguaje cinematográfico. Dicho de otra manera: es improbable que de un film de James Ivory o de Jorge Polaco o incluso del propio Peter Greenaway, o de Javier Torre, se hable de genealogías o puentes estéticos, por la simple razón de que esos registradores de imágenes no tienen un marco de referencia cinematográfico. O para decirlo mejor: sus obras carecen de una teoría del cine implícita.

Es cierto que mencioné a Ford y Griffith, pero también podría haber hablado de Cukor y Welles. Por un lado, la dificultad de la construcción de una pareja en función de la fortaleza de las heroínas es un núcleo temático de las películas de Cameron, pero también lo es de las de George Cukor, citado, además, explícitamente cuando Rose le habla a Jack de Filadelfia —en alusión a *Historia de Filadelfia*, según concluimos con mi amigo Gustavo Malajovich—, incluso por el tipo de plano empleado allí por Cameron. Lo de Welles va más adelante. Dijo Quintín: “Nunca pensé que las citas y los homenajes mejorasen las películas. Es cierto que pueden aportar un relieve, una textura. Pero si Cameron concibió, por ejemplo, la escena del baile como un homenaje a John Ford, se trata de una referencia que no excede la literalidad, como si pusiera una foto...” No es que incluye a Ford como una cita prestigiosa, digamos, como la que hace Spielberg en *ET* con *El hombre quieto*, y con la cual el film de Spielberg no tenía nada que ver. Más bien, creo, está en relación con el tipo de historia y de conflicto central que prevalecen en *Titanic*: la idea de la construcción de una nación sin pasado, que podría funcionar como analogía de la invención del cine como arte autónomo inventado por Griffith. En este sentido, no olvidemos la apertura del film en blanco y negro y luego pasando a color, y no olvidemos, fundamentalmente, que los personajes empiezan a enamorarse a través del arte, a través

de enseñar a “mirar”, que es lo que hace Jack con Rose, en la medida en que ella lleva unos cuadros que hasta ese momento significaban solamente la posibilidad de hacer dinero para mantener una posición social en estado crítico. No olvidemos que todo empieza con la pintura que rescatan del barco hundido, y que su restauración —restaurar el arte del pasado— es la narración misma metaforizada. Me parece que allí Cameron habla —como Eastwood en *Poder absoluto*— de tradición artística, de artesanía y genio, de continuidades y rupturas. Hay tradiciones a preservar, dice Cameron citando a Ford.

Sigue Quintín: “El film de Cameron es un astuto y rotundo homenaje a los Estados Unidos. O mejor dicho, a la mitología que constituye la ideología americana. [...] A la religión, a la trascendencia y al destino, que termina haciendo de la tragedia del Titanic un relato optimista sobre la salvación del alma. [...] La idea reaccionaria de que es posible hacer cine ‘como el de antes’. Lo que Cameron está silenciando es que entre *El nacimiento de una nación* y *Titanic* se hizo *El ciudadano*”. La idea de trascendencia y destino no está solamente en el film de Cameron sino en gran parte de los más notorios cineastas de la historia del cine: de Welles a Coppola, de Bresson a Tarkovski. Ahora, en cuanto a que *Titanic* es un relato optimista sobre la salvación del alma, creo que más bien —como en todos los epílogos de sus films— deja abierta la posibilidad de la salvación del mundo siempre que se mantengan ciertos valores, como el amor entendido como la transformación del otro, entendiendo por “salvación” precisamente eso.

Y un párrafo aparte sobre el supuesto “olvido” de *El ciudadano*. No solamente no olvida el film de Welles —pensar la estructura temporal de *Titanic* y el modo de plantear el punto de vista subjetivo—, sino que lo incorpora visiblemente. Esto es evidente en el tema de la verdad que se evapora —el incendio del trineo con la palabra famosa—, en el diamante que Gloria Stuart reserva en su bolsillo y que va a parar al fondo del mar, como la verdad de esa historia que creemos por el mecanismo del cine, no porque sea necesariamente verdadera. Excavar una historia subjetiva que desmiente la Historia Pública del *Titanic*, es lo que hace Cameron, pero también es lo que había hecho Welles con Kane. Este Macguffin, como ocurría en *El ciudadano*, es un pretexto en tanto no es lo que Cameron quiere contar, pero es un pretexto ambiguo, porque lo que hizo Jack con Rose,



ahora lo hace Rose con los mercachifles que buscan tesoros y terminan aprendiendo el sentido de la narración.

5. Sobre el poder metafórico. Una gran obra de arte es, por principio, simplificando, aquella que se renueva con cada mirada —como decía Calvino— y que por lo tanto lo que tiene “para decir” no lo dice directamente. De allí que su poder metafórico es lo que la hace pervivir, precisamente por el modo en que trabaja sus materiales.

En *Titanic* ocurre exactamente eso. Todo significa otra cosa. Y enumero sin orden de jerarquías. 1) Lo ya dicho sobre el arte permite pensar en el barco como la industria de Hollywood —también *Poder absoluto* parecía referir a los ejecutivos de Hollywood a través de la mirada perpleja de Eastwood—, y un señalamiento a impostores y artistas. 2) El trabajo sobre el espacio, con el arriba (Rose) y el abajo (Jack), siendo Jack quien primero sube para ir a la cena, y luego con el doble descenso simétrico de ella, primero para ir al baile y luego para rescatar a Jack, y finalmente el descenso o caída de todos por efecto de la succión del barco, incluido Jack. 3) Las esposas de Jack, que también continúan la simetría de la

liberación: primero es Jack quien libera a Rose, y luego es Rose quien libera a Jack, aunque él se quede con una parte de esas esposas y termine hundiéndose, como todos los de su clase social. 4) La perfección construida metafóricamente a través de dos figuras emblemáticas: la rosa y el círculo. La rosa está en el nombre de ella, que es él quien termina de perfeccionar —no olvidar que Jack es el artista—, potenciando lo que ya estaba en ella. Y por último el círculo, figura arquetípica de la perfección: de allí que en la secuencia final Cameron muestre la cúpula circular del Titanic, en esa secuencia que Gloria Stuart guardará en su memoria, perfeccionando el desenlace de su historia con Jack.

Al revés de lo que cree Quintín, creo que después de *Titanic*, la situación del cine mundial será mejor, porque estará la posibilidad de seguir pensando en el cine —o en un tipo de cine— como aquel que sigue promoviendo nuestro conocimiento y nuestro gusto por las grandes historias. De no ser así, vamos a terminar lloriqueando por la muerte del cine como en *Cinema Paradiso*. ■

## NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

	<p><b>CINE CLASICO Y DE AUTOR</b></p>	<p><b>MAS DE 4000 TITULOS</b> ALQUILER / VENTA</p> <p>OPERAS DOCUMENTALES</p>	<p><b>BIBLIOTECA DE CINE PARA CONSULTA</b></p> <p>SERVICIO DE CONSULTA CINEMANIA EN CD-ROM</p>	<p><b>CURSOS DE CINE PARA ESPECTADORES</b></p> <p>TECNOLOGIA DVD</p>
<p><b>O'Higgins 2172 ■ Capital Federal ■ Tel.: 784-0820</b> LUNES A SABADO: 10 a 13 y 16 a 22 / DOMINGOS Y FERIADOS: 11 a 13 y 18 a 22</p>				

# Yo no vi *Titanic*

por Jorge Belaunzarán



Me acuerdo de que mi viejo no podía vivir en paz: fanático por ver las cosas con sus propios ojos, no permitía que nadie le contara el resultado (ni los avatares) de un partido de fútbol. Como siempre había alguien, los domingos al anochecer mi casa se convertía en un sinfín de puteadas que impedían cualquier conversación, la observación tranquila de la televisión o la lectura tardía del diario. Culpando de todos los males de este mundo al bocón que le había arruinado la concreción de su ilusión dominguera, precipitaba su retiro a la cama. Hoy, la pretensión de mi viejo es una utopía: la proliferación de información futbolera es tal, que ya no queda resquicio donde estar a salvo.

Si hay algo que puede estropear cualquier tipo de relación, es contar el final de una película. Los que hasta hace un tiempo esquivábamos diplomática o violentamente cualquier cruce con estos personajes crueles que a veces nos depara el destino (como es el caso de más de un crítico de cine o simple conductor de radio o televisión), ante el arribo de *Titanic* a Buenos Aires nos vimos vulnerados en forma humillante. Nadie pudo evitar, ya antes del estreno del film, enterarse de que la película —la más cara de la historia, por si hiciera falta que alguien más lo dijera— había costado, con publicidad y marketing de lanzamiento incluido, entre 280 y 300 millones de dólares, según quién la quisiera presentar como más espectacular; o saber que a unos días de su estreno en los Estados Unidos, parió una nueva raza, los titanáticos (ya que llamarlos titánicos hubiera sido demasiado): seres que se la pasaban viendo una y otra vez la película para descifrar todos sus misterios, en vez de esperar a que se emitiera *Cómo se hizo Titanic*, programa de televisión que se pudo ver en canales de distintos países del mundo. Pocos supimos, en cambio, cuál había sido el sistema operativo que utilizaron en las partes computarizadas del film: no, no fue el que inventó el monopolio Bill Gates, sino el gratuito Linux, que se consigue en Internet. ¿Se acuerdan de cuando se hablaba de los actores y la trayectoria del director?

Con estos antecedentes en la mano, tomé algunos recaudos. Consciente del peligro que corría mi ilusión (nunca hasta hoy había pensado que lo mío se convertiría en una utopía como la de mi viejo), en los días previos al estreno, apenas veía en alguna publicación la punta del iceberg que provocaría el hundimiento de mi ignorancia sobre lo que ocurría en la película, pegaba un golpe de timón en mi lectura hasta el párrafo siguiente. De esta manera, hubo notas que ni siquiera permitieron que zarpara: un iceberg tras otro hasta me

impidieron una simple ojeada y casi me dejan sin botes salvavidas.

A pesar de estar prevenido, mi amigo Diego Batlle puso en evidencia las falencias de mi sistema de seguridad. “¡Vi *Titanic!*”, casi me grita por teléfono a la vuelta de sus vacaciones. Nunca supe si estaba alucinando que vio *el Titanic* (porque la película todavía no se había estrenado acá) o de tanto leer información sobre la película en Internet desvarió como cronista de rodaje en México, justo en el momento en que Cameron daba instrucciones a los obreros que construían la bañera gigante donde navegaría su *Titanic*. Porque no sé si saben que Cameron (James, no Díaz) es tan obsesivo y tan genial, que termina haciendo todo por su cuenta: las crónicas de filmación (en definitiva uno vive de esto y con *algunos* icebergs debe chocarse) afirmaron que sus ayudantes no le podían seguir el ritmo de explicación e ingenio, por lo tanto debían grabarlo; después, detenidamente, lo escuchaban y ejecutaban sus instrucciones. En ninguna de las millones de líneas publicadas se menciona que el irascible Cameron haya despedido a algunos de sus colaboradores por ineptos, decidido una quita del sueldo por perder tanto tiempo escuchando lo que habían grabado, o que los estudios que financiaron la producción hayan compensado al director por trabajo extra como maestro mayor de obra, director de fotografía, montajista, jefe de limpieza, diseñador de programas de computación, director de arte, encargado de catering, vestuarista, escenógrafo y todos los rubros que, por lo visto, leído y escuchado, salvo el de banda de sonido, son suyos, suyos y suyos. Con mi amigo Batlle todo quedó igual que antes de su alarido: se dio cuenta de mi desagrado cuando comenzó a escuchar el tono de ocupado. En un encuentro posterior me comentó que escribiría en esta prestigiosa revista una nota sobre esa enorme góndola (qué otra cosa puede ser una inmundible nave que se hunde en su primer viaje) y galardonada película.

Antes de que mi catástrofe se hiciera realidad, decidí tomar el toro por las astas: iría a ver *Titanic*. Había sido invitado a la Avant Première del lunes 2 de febrero, pero motivos particulares me impidieron concurrir. El 3 de febrero agradecí a mis motivos particulares: escuché protestas en varias radios contra la encargada de prensa de la función, la señora Sofia Neiman, porque había invitado a más gente de la que entraba en el América. Por lo menos en esta oportunidad nos invitó, porque lo que fue en el Festival de Mar del Plata (donde



también hizo las veces de jefa de prensa), los cronistas premiamos a aquellos colegas que la vieron en la ciudad feliz. Como en los tiempos en los que a uno le sobraba el tiempo, quise disfrutar de una salida al cine a la vieja usanza: café, lectura y música para entrar en clímax. Bajo ningún punto de vista podía comprar *El Amante* (estaba la nota de mi amigo Batlle), entonces me llevé una novela: cualquier publicación periodística podía vulnerar mi dispositivo de seguridad. Todo iba viento en popa, hasta que uno de los muchachos que estaban sentados detrás de mí, le explicó a un amigo que de las tres horas de *Titanic* dos eran de danzas de la época, palabras amorosas, caricias, peleas e incluso disparos. Me percaté de que estaba incursionando en mi día D sin los walkman, acto tan soberbio como hacer zarpar el *Titanic* sin los suficientes botes salvavidas.

Tenía tiempo, y no era cuestión de dejarse amedrentar por la punta del iceberg. Arremetí contra otro bar. Esta vez me cuidé más. Su aspecto era intachable, entre esas mesas no podía haber nadie que me revelara algo sobre *Titanic*. Me equivoqué. El dueño del bar (sí, obvio, un gallego) de golpe subió el volumen del televisor para escuchar la recaudación de *Titanic* durante el primer fin de semana, que, como había anticipado *Clarín* (así lo dijo el locutor, que supongo sería de algún canal del Grupo), batió todos los récords de recaudación. Le pedí que me cobrara. Pero no me dio bola. Dejé ahí, me dijo de mala gana cuando insistí con el pago. En ese insospechable sucucho, supe que ya había gente que la había visto dos veces.

Por fin se hizo la hora de ir a ver *Titanic*. La cola tenía tal extensión que parecía la de los extras del film. Pensé que la película lo valía, y estoicamente hice la fila... que era para sacar entradas. No me interesaba para qué función hubiera, o si tenía que sacar para el día siguiente. Estaba preparado para todo, menos para la ridiculez humana.

Sentí un puñal en la espalda cuando escuché: "Sí, sorprendentemente se descubrió que había un argentino entre las historias que ahogó el inmundible *Titanic*, ¿cómo iban a faltar dos argentinos en el rodaje de la película más cara de la historia de Hollywood?" ¿Y cómo iba a faltar un argentino chauvinista en la cola de *Titanic*?, me dije.

Me di vuelta y los miré con toda mi furia. Pero las sonrisas de los dos denotaban el entusiasmo que les provocaba la lectura del diario en voz alta que hacía un tercero, supuestamente amigo de ellos.

"Juan Ignacio Brown y Luis Incisa trabajaron como extras en

*Titanic*", leyó antes de que lo interrumpiera para pedirle que no lo hiciera más.

"Nos fuimos a surfear a México —siguió leyendo el muchacho sobre sus nuevos ídolos argentinos sin darme ni cinco de pelota—, y como nos habían contado que la película se estaba rodando por ahí, en Rosarito, quisimos ir a ver el barco. Con las tablas de surf en la camioneta, obviamente, los de seguridad no nos dejaron pasar, entonces se me ocurrió decirles: 'Somos actores, venimos a trabajar en esta película'. Y cuando nos preguntaron de parte de quién veníamos, dije: 'De parte de Jesús'. Estacionamos, nos dieron credenciales y, tratando de contener la risa, descubrimos que Jesús existía. Maravillosamente, el jefe de casting era un mexicano llamado Jesús Guerrero. Nos sacaron una foto, dijeron que nos iban a llamar, y al día siguiente estábamos subiendo al barco. La aventura de una tarde duró cinco meses", agregó Juan Ignacio, en un alarde de viveza criolla sin parangón, inconsciente de lo que significa descubrir que Jesús existe. Amablemente, le solicité a la pareja que estaba delante de mí que me cedieran su lugar, ya que la lectura de los muchachos me disgustaba enormemente. Ella, ansiosa por descubrir algo más de los nuevos ídolos nacionales, estaba dispuesta a canjear los lugares, pero él se negó rotundamente.

"Los extras argentinos hasta se dieron el lujo de decir 'no' a la firma de un contrato para estar fijos de extras —seguí escuchando—. 'Era demasiado compromiso y no era lo que nosotros buscábamos —decía Luis, en la nota, sin ponerse colorado—. Pero al final terminamos yendo casi todos los días y pasamos a formar parte de los 15 marineros hijos. Trabajamos muchísimo y ganamos un promedio de 100 dólares diarios más horas extras'."

Al escuchar la sesuda pregunta *qué tipo de trabajo hicieron*, le dije al novio si no me cambiaba el lugar en la cola pero no de puesto de llegada a la boletería, o sea, vos me permitís estar más lejos de los que leen, y yo respeto tu turno para sacar entrada, le expliqué. Aceptó.

"Hay varios personajes que están basados en personas verdaderas", le dijo la cincuentona a su amiga, también cincuentona, mientras yo me tomaba la cabeza y, sin disimulo, me tapaba los oídos. Pensé que fumar las espantaría, pero ellas no se dieron por aludidas y me estropearon: "¿Sabías que Bruce Ismay, el director de la compañía White Star Line, la que construyó el *Titanic*, se escapó en un bote salvavidas?"

Con este dato entre ceja y ceja, la que estaba delante de ellas,



que esperaba al marido que había ido al baño, les dijo que también eran reales los personajes del “millonario Benjamin Guggenheim, quien en la película se hunde con el barco como todo un caballero, y el de la nueva rica Molly Brown, que encarna Kathy Bates”.

Me enteré de que la recreación al 90 por ciento de su tamaño y las alfombras sobre la base de originales, la falta de binoculares, el pánico que provocó la caída de un bote sobre otro, fueron datos que impresionaron a los historiadores por su fidelidad con la historia real; la ausencia del buque Californian, que no fue al rescate pese a que su tripulación vio las bengalas lanzadas desde el Titanic, un hombre que se puso ropas de mujer para salvarse y un solo bote salvavidas que regresa a la nave hundida en busca de sobrevivientes, son datos que también impresionaron a los historiadores:

Cameron no los incluyó en su film, a pesar de que así ocurrió hace más de 80 años. Y saben por qué no lo hizo (ese era el tono de la mujer que esperaba a su marido): porque tuvo que cortar la película (cosa increíble si las hay, pensé).

Con lágrimas de impotencia y el recuerdo de las puteadas de mi viejo, emprendí la retirada. No era fácil salir de aquel lugar, y hubo que escuchar que Cameron filmó imágenes del barco hundido a lo largo de 12 inmersiones en el Atlántico Norte, que un dibujo en lápiz puede sobrevivir 85 años bajo el agua, solo si está dentro de algo de cuero, y que el lenguaje que hablan los personajes no es tan anacrónico como mucha gente imagina: incluso el famoso dedo mayor en señal de *fuck* (que, aunque no la vi, sé que Rose lo hace en la película) ya existía, aunque no para una chica de su prosapia.

“¿Llegaron a decir: ‘Esto es muy lindo, pero basta de *Titanic*’?”, preguntaba el cronista según la versión del lector público que ya convocaba a más de diez personas que impedían mi veloz y eficaz evacuación. Juan Ignacio dijo:

“¿Sabés lo que es estar 17 horas parado? Una vez que ya descubriste todo, lo demás se transforma en trabajo”. Como ver esta película, comenté. Los diez me miraron con cara de rajá. “Nosotros no habíamos pedido ‘por favor’ estar ahí. Tampoco lo necesitábamos económicamente”, dijeron los nuevos exponentes de la fanfarronería argentina.

“Por el altoparlante, el asistente de Cameron nos llamaba: ‘¡¡¡Argentinian, Juan y Luis!!!’”, siguió leyendo el muchacho para risa ya de unos quince. “Les llamaba la atención que viniéramos tan del Sur. Hasta Cameron nos dijo: ‘¿Así que son argentinos?; felicitaciones, y gracias por estar aquí’”, escuché mientras me iba, sorprendido una vez más con el

gran director que, no contento con todas las obligaciones que tuvo, se puso a averiguar un poco más de esos seres tan seductores que son los argentinos.

“¿La exigencia de James Cameron no tenía límites?”, preguntó alguien. Creí que se dirigían a mí, como si de repente alguien hubiera descubierto la tortura informativa a la que había estado sometido desde que se empezó a hablar de *Titanic*. “Todos le tenían terror —empezó a responder Juan Ignacio, rompiendo otra ilusión—. Estaba hasta en el último detalle (eso es vox populi, dije). Repetía las escenas 15 veces (chocolate por la noticia, insistí). Cortaba una toma y como un histérico decía: ‘Paráte acá’, ‘Vos tenés que hacer esto’, ‘No sobreactúes’, ‘Veo una latita de gaseosa en el fondo’, ‘Mi motor home, a 500 metros, hace reflejo’ (si es un maniático, machaqué). Hizo pintar enormes maquinarias de negro para cuidar todos los detalles.” “¡Mentira!”, interrumpí. Antes de que la muchedumbre me echara del hall del cine, pude decirles que las había pintado él mismo, ya que yo sabía muy bien que el pobre de Cameron lo había hecho casi todo por sí mismo porque sus colaboradores tenían el ritmo cerebral raleado.

Como castigo, antes de tirarme a la calle, me obligaron a escuchar que Leonardo Di Caprio “hacía chistes todo el tiempo, aun en las escenas más terribles. Se ponía a bailar zapateo americano y hasta tango”; que una escena en la que uno de los argentinos y Di Caprio tenían que cruzarse corriendo, la hicieron 15 veces, y en una de ellas el argentino se colgó (en su acepción argentina de los 90) y cuando dijeron “acción” corrió tanto que se chocaron y cayeron al piso. “Para él fue gracioso —relató el representante criollo—, pero yo ya me imaginaba a Cameron que me sacaba a un costado del barco. Pero todo bien.” Me querían hacer creer que Cameron, también, era tierno.

Me sentí como un pasajero de tercera clase del Titanic, de esos que tenían vedados los botes salvavidas. Desde el piso escuché que alguien decía que Cameron en su film exageraba, que no había sido para tanto, en una revisión histórica similar a la que algunos quieren hacer con el Holocausto.

Deseoso de no enterarme por el resto de mis días de qué fue de la anciana Rose, me fui a mi casa con la esperanza de que mi hijo estuviera viendo dibujitos animados. Efectivamente, ahí estaba él, divirtiéndose con Los Picapiedras. La gran nave de Cameron todavía no había llegado al Cartoon Network. Hasta la tanda publicitaria. Y junto con ella, la amenaza de llanto de mi hijo si no lo llevaba a ver *Titanic*. ■

## Tres maestros

por Tomás Abraham



Jean-Paul Sartre

No hay mayor placer que leer a los maestros. La maestría no les viene de una adjudicación académica sino de una pura elección subjetiva. Un maestro es aquel que nos presenta aspectos interesantes de la vida. Ya veremos los alcances de la palabra “interesante” en el pensamiento del maestro Paul Veyne.

Obligado por mis estudios de economía a leer las vidas de los hombres que triunfaron en los negocios, después de leer biografías y autobiografías de Iaccoca, Ford, Sloan, Turner, Rockefeller, Soros, Niederhoffer, Buffet, Morita y Macri, me sentí empachado de berretadas. Lamento no poder decirlo de otro modo. ¿Entonces para qué esas lecturas? Lo hago porque estudiar —en este caso el tema neoliberalismo y existencia— no es siempre placentero, las más de las veces no lo es. Una investigación marca un trayecto, en él se debe pasar por más de un pantano. Además, ocurre que en los pantanos es posible encontrar perlas barrocas, maravillosas.

Pero es cierto que una perla implica bidones de agua estancada. Y en el caso de los billonarios, sus vidas contadas tienen la gracia de una foca a la hora de la siesta.

Se me ocurrió comparar el modo farragoso en que los riquísimos cuentan sus hazañas, con los escritos autobiográficos de algunos maestros de la filosofía. Estoy lejos de establecer una comparación entre ambas categorías de prohombres, solo daré apreciaciones sobre los últimos.

He elegido a tres, y me referiré a sus escritos personales, en los que con estilo diferenciado escriben sobre su vida y su obra. Son Jean-Paul Sartre, Paul Feyerabend y Paul Veyne.

Un alemán y dos franceses que no tienen otra relación entre sí que el nombre Paul repetido en sus documentos.

Comencemos.

### Jean-Paul Sartre

Su novela *Las palabras*. Es una novela testimonio de sí, cuenta su infancia. En realidad, este texto escrito en sus 56 o 57 años es un autorretrato en el que las facciones infantiles dibujan los rasgos de un hombre casi viejo. En la infancia de Sartre está el secreto de su vocación de escritor. Sartre hace lo mismo que otros a los que critica, me refiero a los biógrafos que narran las vidas de los hombres ilustres, y que

encuentran en cada minúsculo signo de su vida el presagio de su futura heroicidad. Siempre hay una señal por la que el Che en su misma cuna ya chupeteaba un futuro habano, en la que Napoleón adolescente se sujetaba los pantalones con la mano postergada en la traba trasera o Belgrano tenía la romántica tendencia de mirar el cielo. Por esta particular argucia nos retratamos a nosotros mismos como si fuéramos un maravilloso fruto que no hace más que desarrollar su potencial de semilla. Sartre hace lo mismo, su infancia despliega el fantasma de toda su vida, el estar destinado al arte de la comedia, a su verdadera vocación de comediante de la vida. Ser comediante es una permanente inquietud sartreana. Transita sus obras de teatro, novelas y ensayos filosóficos.

La filosofía existencial, en casi todas sus vertientes, desde la ontología de Heidegger, o las elaboraciones de Marcel, o las del mismo Camus, reflexiona sobre el tema de una existencia auténtica. La autenticidad fue un pivot moral, una encrucijada ética expresada en los variados estilos filosóficos. También Sartre incursiona en esta interrogación sobre la autenticidad, y su respuesta es rápida, con toda la rapidez del estilete sartreano. Nos basta acompañar a Sartre en sus recuerdos.

Anne Marie, mi madre, la hija menor de sus padres, pasó la infancia en una silla. Le enseñaron a aburrirse, a estar derecha, a coser. Tenía dotes, pero creyeron que era distinguido dejarlas sin cultivar. Su brillo, tuvieron el cuidado de ocultárselo. Estos burgueses modestos y orgullosos opinaban que la belleza estaba por encima de sus medios y por debajo de su condición. La permitían en las marquesas y en las putas.

En 1904, en Cherburgo, mi padre, oficial de marina, y teniendo las fiebres de Cochinchina, se apoderó de esta muchachota (la madre de Sartre lo duplicaba en tamaño) desamparada, se casó con ella, le hizo un hijo al galope, a mí, y trató de refugiarse en la muerte. Morir no es fácil; la fiebre intestinal subía sin prisa, a veces bajaba. Anne Marie lo cuidaba con dedicación, pero sin llegar a la indecencia de amarle.

Sartre, hijo único y nieto único, fue criado por sus abuelos



Paul Feyerabend



Paul Veyne

maternos, y su subalterna madre. Su padre, muerto de inmediato, no le dejó rastros, apenas una foto amarillenta. Este huérfano de padre se creía hijo de un milagro, por este milagro dice carecer de superyó. Nunca pudo dar una orden sin reírse. La obediencia también le resultó difícil. Sucede con Sartre algo que también encontramos en otros escritores. Por ejemplo, en los relatos de la infancia de Gombrowicz y Foucault, y que tiene que ver con una crisis educativa irresuelta en la generación de las primeras décadas de nuestro siglo. El adolescente era un niño agrandado, o un grande aniñado. Su entrada al reino de los mayores se hacía vestido de paje. Y si era un paje protegido, los mimos no solo lo aniñaban sino que lo afeminaban. Sartre era niña también, largos bucles resaltaban una hermosura fugaz. Hasta que un ojo se le fue completamente de órbita y dejó de crecer. Casi enano fue convirtiéndose de ricura halagada en un sapo. Sartre dice que su cara es la de un batracio, y las fotos son inclementes.

Pero el pequeño Jean-Paul tenía la misión de gustar, por eso nos sigue diciendo:

No hay nada más divertido que jugar a ser bueno. No tengo más que ser como soy para que me colmen de alabanzas. Me adoran, luego soy adorable... sé decir cosas por encima de mi edad. El Bien nace en lo más profundo de mi corazón. Si como bien, me felicitan; mi misma abuela exclama: ¡es tan bueno! ¡Tiene hambre!

Tengo un solo mandato: gustar. Soy franco, abierto, dulce como una niña. Trato a los inferiores como iguales; es una piadosa manera de mentir para hacerlos más felices. En este mundo ordenado hay pobres. También hay corderos de cinco patas, hermanas siamesas, accidentes de ferrocarril, nadie tiene la culpa de esas anomalías.

Había encontrado finalmente mi religión, nada me parecía más importante que un libro. Los hombres ilustres no estaban muertos, o por lo menos no del todo, se habían metamorfoseado en libros. Corneille era un coloradote grande y rugoso, tenía lomo de cuero y olía a cola. Flaubert era un ser pequeño forrado de tela, inodoro y con pecas. Las páginas de un libro eran ventanas, mi cara se pegaba a estos vidrios por fuera, los llevaba a los baños, los dejaba en el

suelo, los abría, los volvía a cerrar, los sacaba de la nada y a la nada los devolvía, esos hombres encuadrados eran mis muñecas.

Hacía acto de posesión pero también de representación. Huía de las personas mayores por medio de la lectura. Era la mejor manera de comulgar con ellas. Diagramaba una comedia de la cultura que me cautivaba. Era un impostor. Me volvía hacia las personas mayores y les pedía que garantizaran mis méritos. ¿Cómo hacer comedia sin saber que se hace? Afeminado por la ternura materna, insípido por la ausencia del rudo Moisés que me había engendrado, infatuado por la adoración de mi abuelo, era un puro objeto destinado por excelencia al masoquismo, si hubiese podido creer en la comedia familiar. Pero llegué a la rebelión por haber llevado la sumisión hasta el extremo. Y pudo arrojarme a los brazos del orgullo, es decir del sadismo, es decir de la generosidad. Entregué al escritor los poderes del héroe.

Escribiría para que se me perdonara la existencia. El azar me había hecho hombre, la generosidad me haría libro. Podría fijar a mi parlanchina conciencia con letras de bronce; sustituir a los vacíos de mi vida con inscripciones imborrables; a mi carne con un estilo, a las muelles espirales del tiempo con la eternidad. Sería una obsesión para la especie. Ser otro, ser otro distinto de mí, otro distinto de los otros, otro distinto de todo. Empezaría por darme un cuerpo que no se pudiera gastar, y después me entregaría a los consumidores. No escribiría por el gusto de escribir sino para tallar un cuerpo de gloria con las palabras.

Mis huesos son de cuero, mi cama es un estante, mis entrañas son de cartón, mi carne huele a pegamento y moho. Se me lee, se habla de mí, ocupo la vista de los otros, estoy en todas las bocas, soy lengua universal y singular. ¡Soy por fin!, y reestreno la comedia.

#### Paul Feyerabend

Escribe su autobiografía y la llama *Matar el tiempo*. El rasgo más conocido de Feyerabend es el de haber sido un anarquista de la epistemología, un petardista, un neohippie de la historia de las ciencias, un emblema contracultural, un sin calificativo, poco serio para muchos, hazmerreír para

varios, fascinante para algunos. Su libro *Contra el método* no llamó mi atención, nunca fue parte de mis aficiones espantar a popperianos, ni siquiera la de ser elemento combativo de vanguardias epistemológicas. Feyerabend descansaba dormido en mis estanterías hasta que llegué a estas memorias.

Lo que a Feyerabend le atrajo de la filosofía es el descubrir las posibilidades dramáticas del razonamiento. Cuando un filósofo reúne bajo una misma sigla drama y razón, me dispongo espontáneamente a escucharlo. No hago más que adscribirme a la aurora de la filosofía, a Platón, que inventó este género literario llamado filosofía, diseñándolo en una escena llamada diálogo. Feyerabend dice estar fascinado con el poder que los argumentos tienen sobre la gente. Y él lo supo en carne propia, joven alemán fascinado por Hitler. La impresión-Hitler fue un dispositivo de cuyo influjo escaparon pocos alemanes. Su juego entre la ternura pública y la agresión, el modo ascendente de su retórica, la invocación de un Todo al que se pertenece por destino, estas cosas y otras, como el haberse emocionado con las primeras páginas del *Mito del siglo XX* de Rosenberg, son parte de los recuerdos adolescentes de Feyerabend. También nos dice que quiso pertenecer a las SS, ¿por qué? Porque un SS tenía más elegancia, hablaba y caminaba mejor que un mortal ordinario. Fue la estética y no la ideología lo que lo cautivó. Feyerabend cumplió con el llamado de la patria y fue soldado. Combatió y fue herido. Quedó discapacitado para toda la vida. Inválido de la cintura para abajo, pasó años con muletas, y quedó impotente. Pero tuvo varias esposas.

Cuando se trataba de sexo mi conducta era evasiva. Después de todo era impotente y no estaba seguro de qué reacción provocaría esta molesta situación en las mujeres. Más de una vez, suscitó la perplejidad, hasta rabia, cuando en el momento decisivo me escabullía hasta la puerta y desaparecía. En la cama estaba atento a todos los gestos que observaba, a todos los sonidos que escuchaba, y trataba de dar satisfacción con medios diferentes a los procedimientos standard (suponiendo que exista un procedimiento standard). Varias mujeres me dijeron que nunca habían tenido un orgasmo así. Viendo las contracciones del goce de mis parejas, yo, que no tenía orgasmo, a menudo me sentía desamparado.

Pero tenía una compensación, la enorme fuerza de su voz, Feyerabend tenía un potente caudal sonoro y lo ejercía líricamente.

Su libro *Contra el método* le dio notoriedad. La notoriedad es gratificante, parece estimulante, y a veces no lo es. El epistemólogo se ve rodeado por admiradores que entienden lo que a ellos se les ocurre entender; es acusado por críticos que ni siquiera lo respetan como adversario, defendido por escuderos que se alaban a sí mismos; se queda solo, pero sin fuerzas. Ya no es la soledad vigorosa, la digna, sino la del reconocido por los otros. Por eso Feyerabend se deprimió, no en el sentido de andar cabizbajo, sino que tuvo la enfermedad de la depresión.

Duró más de un año. Era como un bicho, una cosa bien definida, especialmente localizable. Me despertaba, abría los ojos y me disponía a escuchar: ¿está o no está?

Ningún signo. ¿Quizás esté dormida? ¿Me dejará tranquilo por un día? Con muchas precauciones salgo de la cama. Todo está calmo. Voy a la cocina, desayuno. No hay ningún ruido. Prendo el televisor, *Good Morning America!*, con ese locutor David Perengano, un tipo al que no puedo soportar. Como, mientras miro a sus invitados. Dulcemente los alimentos me

llenen la panza y me dan fuerza. Un rápido viaje por el baño, un pullover, y afuera para mi paseo matinal. Y ahí está mi fiel depresión.

—¿Pensabas salir sin mí?

Ya más que maduro, Feyerabend conoce a una mujer mucho más joven que él, Grazia Burrini, doctorada en física, muy respetada en el ambiente académico, posible candidata a Premio Nobel. Se casan, Grazia, después de un viaje a la India, abandona la física y se dedica a trabajar en proyectos no gubernamentales de ayuda a poblaciones del tercer mundo. Feyerabend dice descubrir el amor, dice que sin el amor y la amistad, los principios más fundamentales son pálidos, vacíos y peligrosos. Aconseja a sus alumnos no identificarse con su trabajo. Importa el amor, pero no el amor a la humanidad, a la verdad o cualquier sacrosanta cosa. No es un predicador de ideales. Tampoco se trata de artificios emocionales. El amor saca a la gente de su individualismo limitado, amplía los horizontes y transforma todas las cosas que están en nuestro camino.

No hay mérito en el amor, no depende ni del intelecto ni de la voluntad. Es el resultado de un concurso feliz de circunstancias. El amor es un don y no una conquista.

Hay quienes creen que es posible cambiar a la gente, por supuesto que para mejor. Pero Feyerabend nos dice que un carácter moral no puede forjarse con la educación, ni con la retórica de la convicción, ni con la discusión, ni por un acto de voluntad. Ningún tipo de acción planificada, ya sea de orden científico, político, moral o religioso, puede ser el origen de ese tipo de trasmutaciones. Solo cuenta el amor auténtico que depende de los azares, del afecto de los padres, de la amistad, de una cierta estabilidad. A partir de esto es posible un equilibrio sutil entre la confianza en sí mismo y la preocupación por los otros. Es posible, quizá, crear las condiciones de este equilibrio, pero no el equilibrio mismo. No hay estrategias clínicas o terapéuticas, ni recetarios ni gurúes, de la madurez equilibrada.

Para Feyerabend el delicado equilibrio sobre el que oscila nuestra personalidad, es el único que les da sentido a las ideas-sentimientos de culpa, responsabilidad y deber.

En diciembre de 1993, Paul Feyerabend es internado en un hospital por un tumor inoperable en el cerebro. Las páginas de su diario se acortan; ya no hay descripciones largas, la síncopa temporal pasa rápidamente de un momento a otro. Sin embargo, su mente trabaja, proyecta, se lanza hacia adelante, otro libro, ayudar a su mujer...

Estos días pueden ser los últimos. Los vivimos uno por uno. Mi preocupación es dejar algo después de mi partida; no me refiero a artículos, ni a una últimas declaraciones filosóficas, sino a dejar amor. Es eso lo que espero que quede sin que se vea demasiado afectado por mi partida final, que la deseo tranquila como un estado de coma. Sin lucha contra la muerte. No tomaré en cuenta lo que ahora pueda suceder, veo a mi familia tranquila, a Grazia, a mí, a nuestro amor. Esto es lo que quiero que suceda, no una supervivencia intelectual sino del amor.

Sus memorias se interrumpen aquí. La última página la escribe su mujer. Nos cuenta que le dieron enormes cantidades de morfina. Grazia recibe una carta de un editor que manifiesta gran entusiasmo por el envío y la lectura de los manuscritos de su autobiografía. Grazia se lo dice a Paul que respira lento y tranquilo.

Unos segundos más tarde Paul ya no estaba más ahí. Estábamos solos, de la mano. Era mediodía.

## Paul Veyne

Mi biografía es tan banal y privilegiada como lo permite la condición humana. No he conocido ni la miseria, y no todavía la enfermedad. Tengo por ocio hacer aquello que me gusta y tengo, además, la muy protegida condición de ser un funcionario francés. Según los años, gano antes de impuestos unos 40.000 francos por mes incluidos los derechos de autor. Siempre voté a la izquierda, salvo una vez. Pasé por una guerra mundial sin llagas ni heridas, lo que me deja curiosamente la convicción de una cierta mediocridad.

Conviví durante doce años con el sufrimiento que tenía una mujer amada; el sida me hizo compartir durante tres años la célula de un condenado a muerte.

Creo que fue en esa época que conocí y hablé con Veyne, el espíritu más afín a Foucault, su gran amigo heterosexual, un hombre que lleva las ideas en su cuerpo. Después de su conferencia en el Collège de France, en su pequeño estudio del instituto, buscamos en cuclillas el botón que se le había desprendido de su camisa. No sé por qué se cambiaba la camisa después de su curso. El a medias en cuero, y yo tratando de ayudarlo en su problema textil, mientras hablábamos de lo que a mí me importaba: la relación entre Oriente y Occidente para explicar la procedencia histórica del amor cortés y del nacimiento de la figura cultural de la Dama como emblema de amor. Especialidad que ni era suya ni mía. De él no lo era porque es uno de los más grandes especialistas del mundo en historia de la antigua Roma; ni mía porque no soy historiador sino un ensayista de filosofía que usa la historia para construir un problema y un campo de discusión.

No lo encontramos al botón.

Debe haber sido por esa época que lo conocí, porque me habló de un hijo con sida, y que el estoicismo era una mierda, lo decía con rabia. Décadas dedicadas a presentar con sutileza e inteligencia la filosofía de Séneca, de transmitirnos esa filosofía moral que nunca deja de sobrevivirnos por ser una de las morales laicas más consistentes de Occidente; una vida para presentar los argumentos de los sabios estoicos, sobre cómo vivir la enfermedad, la pérdida de un amigo, la soledad, la ruina, la pobreza, la pérdida de bienes, los males... es una filosofía para turistas de Niza, Montecarlo, Cannes —me dijo—, una filosofía de ricachón dandy. Filosofía intelectualista, de un racionalismo optimista que desconoce el aburrimiento porque se desconoce a sí misma —la filosofía del tedio por antonomasia—; filosofía que tiene una concepción falsa del tiempo y del ser humano. Filosofía ridícula que pretende administrar las emociones y los terrores, que tiene un sentido de la naturaleza tan quimérico como el sentido de la historia de los marxistas. ¿Por qué Veyne gritaba en su camarín —en realidad era eso— contra el estoicismo después de dar una clase sobre las concepciones comparadas entre Aristóteles y los estoicos sobre la esclavitud?

Porque se le moría un hijo, y la filosofía que más había meditado el dolor no le servía para nada.

El estoicismo, para Veyne, cumplía la misma función que el taoísmo o el confucianismo o el budismo, no la define como una filosofía en el sentido estricto sino como una receta de transfiguración.

Ante mi inquietud acerca de por qué los historiadores franceses como Duby desconocían las raíces hispanoárabes del amor a la Dama, me dijo que no debía llamarme la atención esa limitación. Yo, que vivía en el Sur del planeta,

tenía una visual mucho más ancha y abarcadora para contemplar Este y Oeste que ellos los franceses, que debían darse vuelta para los costados. Ya sea el costado pirenaico, o para el otro lado del Mediterráneo. Que no me sorprendiera —me subrayó— de la torticolis que padecían.

Veyne es un pensador erudito que descreo de las concepciones racionales de la vida, y sí cree que la vida es vulgar. Que la gente es vulgar, que él es vulgar, y que en el fondo y en la forma somos unos animales ceremoniosos, pero primitivos al fin. Por eso su distancia respecto de su profesor y colega Raymond Aron y su intenso afecto por su amigo Foucault. Foucault no se hacía ilusiones sobre el progreso de la humanidad, ni necesitaba darse ánimos utópicos para ser un guerrero. Luchaba porque estaba vivo, y no para hacer vivo un ideal. Aron, por su lado, usaba su gran inteligencia para recordarles permanentemente a los franceses que la madurez de la inteligencia exige la prudencia, la precaución, que las rebeliones son por lo general regresivas, que es fundamental la cohesión nacional, y que la realidad impone un reino de la necesidad cuya demolición, lejos de darnos la libertad, nos hunde en el abismo.

Para Veyne lo que Aron llama necesidad de la realidad no es más que una opción entre otras. Se puede elegir la vía prudente como la imprudente. Se puede pensar en términos gregarios o podemos temer a nuestros semejantes como si fueran lobos hambrientos. Nuestras opciones políticas, las que se pretenden razonables y racionales, tienen raíces instintivas. Tienen un componente regresivo de irritaciones a flor de piel, que nos hacen dar una importancia desproporcionada a gestos sin gravedad o a simples signos: los cabellos largos, las corbatitas y los chalequitos, los aritos, las motitos, los walkmancitos y los joggincitos, los celularcitos, los abogaditos. También los perros, sostiene Veyne, en sus arranques de cólera o temor, juzgan según la facha y le ladran a uniformes y harapos. Cartero, policía, enfermera, lo mismo da, son todos uniformados. Tienen presunciones y precauciones. Precauciones no menos animales nos hacen preferir el orden moral y los regímenes policiales a las libertades individuales o al liberalismo según Stuart Mill. No menos viscerales son las reacciones gregarias a la manera de Raymond Aron, regresan hacia el ámbito de la imaginación primitiva. Una cosa, como pretende Aron, es cuidar que no se despierte el gato, pero muy otra es impedir que se despierte. Hay una diferencia entre la discreción y la asfixia. Pero, agrega Veyne, en el mundo de nuestros días los gatos ya están despiertos. En la realidad política de nuestros días, con sus partidos políticos, su televisión, los sindicatos, los periódicos, en este mundo, la ignorancia es cuanto más parcial y provisoria; y aquello que se llama reivindicación no es algo inusitado. El problema ya ni siquiera es que se despierte, ya lo está, está bien despierto. Lo que espíritus como Aron se proponen con el argumento de no querer despertarlo, es contenerlo después de su despertar. Hay una modalidad del poder que no soporto para nada. Me refiero al clientelismo. El reconocimiento me parece una falsa virtud; no reconozco ni a viejos maestros, y recíprocamente, los discípulos me hacen huir. Debo admitir que soy bastante indiferente al Bien, ya sea el público o del otro. Como historiador y como profesor, solo me atrae lo que es interesante. Lo interesante no es el bien, ni lo bello, ni lo real, ni lo amable, ni lo útil, ni lo indispensable, ni siquiera lo importante. Mejor dicho, cuando algún acontecimiento se

presenta así, como algo bello o bueno, no es eso lo que lo convierte en algo interesante. En una palabra, lo interesante es lo desinteresado. Si siguiéramos la razonabilidad, razonablemente no haríamos nada, nada deberíamos hacer; pero no somos seres razonables, somos seres curiosos. Lo interesante es lo que buscamos por pura curiosidad. Cuando algo nos es interesante somos incapaces de decir por qué nos interesamos por aquello; solo sabemos que algo nos interesa. Hay pensadores que se suponen interesantes. Dicen cosas muy interesantes, que la vida moderna es invivible, que los espacios públicos están desapareciendo, que en esta época de masas la manipulación es cada vez más oprimiente, que en los shoppings se deforma la percepción de los adolescentes, que el individualismo consumista nos lleva a un mundo sin ideales, que debemos buscar una alternativa a la mediocridad democrática. Todos pensamientos muy intelectuales y muy interesantes, que Veyne define como rabia quimérica contra la insuperable cotidianidad propia de la sociología de la modernidad. Muy preocupada por la vigencia de los pequeños intereses vulgares.

Para Veyne Foucault era de otro calibre. Foucault no calumniaba ningún sentimiento, ni consideraba ridículo ningún deseo. Por supuesto que tenía sus fantasmas, pero no es el diseñado por los psicobiógrafos que hacen la ecuación entre una configuración sexual y otra intelectual. Sí, Foucault podía ser perverso porque todo el mundo es algo. Si no se es perverso, se es hipocondríaco, o maniaco obsesivo. Durante algún tiempo se volvió rutinario atacar el escepticismo nihilista de Foucault. Pero si Foucault algo no tenía, es el síntoma de la duda total; el tremendo enigma de si la vida es sueño; la horrible pesadilla de que nada nos dice que no estemos todos locos; la angustiante paradoja de que toda afirmación es dudosa incluso esta que digo, todos juegos espesos de la depresión neurasténica. La duda y el escepticismo de Foucault no eran depresivos. Foucault desgrasaba el pasado, mostrando la cuota de arbitrariedad en la sacralidad y la pesadez de todo legado. Pero si de algún fantasma podemos hablar en Foucault, es el de usar las armas de la palabra y la verdad, contra lo que le dolía y humillaba: el poder y la belleza. El nietzscheanismo de Foucault fue una reacción contra la humildad virtuosa de su infancia, y las sumisiones de la adolescencia. El orgullo

puede ser una virtud.

Para terminar solo daré el escueto enunciado de las siguientes ideas-cuerpo de Veyne:

- Las civilizaciones no tienen patria. Los países de la periferia no adoptan los modelos culturales por imperialismo; muchas veces lo hacen para estar a la altura de los tiempos, desean civilización, desean ser modernos. Los pueblos no se aculturalizan, piensan en modernizarse.
- La belleza no tiene una definición absoluta porque no es un absoluto. La belleza es un récord. Es bello lo que solo un puñado de atletas puede conseguir. Un artista no es un humilde servidor de lo bello, es alguien que hace mejor su labor.
- La mayoría de los textos de Marx y *El Estado y la Revolución* de Lenin son escritos libertarios.
- Hay mucha gente que siente malestar, hasta náuseas, contra seres que considera intermediarios. Como los homosexuales, los judíos y los crustáceos.
- Desde hace dos siglos el modelo histórico-social del escritor reposa sobre tres actividades: el trabajo del espíritu, los amores, y el interés activo y arriesgado por la política. Este modelo trifásico deriva de un ideal del yo que incluye al ocio docto, la libertad de la vida privada y el compromiso con una gran causa. Este es el modelo tradicional que va desde el intelectual al militante político cosmopolita.
- Las ideologías no han muerto porque de todo lo que los hombres quieren, de todo lo que hacen, se desprende una ilusión de verdad y de bien; un lenguaje noble.
- Todo hombre que lleva consigo la condición humana tiene derecho a hablar de sí mismo a sus semejantes, y tiene derecho a hacerlo como simple individuo, humanidad desnuda, y no como profesor con estrado y toga.

Termino aquí esta narración en tres etapas sugiriéndoles que la vida y el pensamiento de los maestros son nuestra misma vida y nuestro mismo pensamiento, contados como a nosotros nos hubiera gustado hacerlo.

POSDATA: Queridos amigos, respecto de la televisión, transmito mi reciente y naciente interés por el programa *Son o se hacen*, canal 9, lunes a las 22 hs. ¡Por fin algo nuevo e inteligente! ■



**Videoclub Gatopardo**

Los clásicos que estás buscando  
encontrálos en Videoclub Gatopardo

Piedras 1086  
San Telmo  
Tel. 300-5139  
Estac. sin cargo.



PRESIDENCIA  
DE LA NACION



SECRETARIA  
DE CULTURA

**SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACION**  
*en la Feria del Libro*

**Escenas del Martín Fierro**

De la coreografía *Aquí me pongo a cantar*,  
a cargo del Ballet Folklórico Nacional  
**Todos los días a las 16 hs.**

**Ana Padovani Cuenta**

Narraciones orales para niños y adolescentes  
**Sábados y domingos, de 17 a 18 hs.**

**Actuaciones del Coro Nacional de Niños**

**Lunes 20 y lunes 27 de abril a las 18 hs.**

**Clases de Tango**

A cargo de maestros del Ballet Folklórico Nacional  
**Viernes, sábados y domingos a las 19 hs.**

**Tertulias con escritores argentinos**

**Martes a jueves y viernes 1° de mayo a las 19 hs.**

*Visite nuestro Stand*

Stand 53



## IV Muestra de Cine Latinoamericano de Llerda

*Del 16 al 24 de enero tuvo lugar la 4ª Muestra de Cine Latinoamericano de Llerda. Como siempre, fue una excelente ocasión para ver buen cine, conocer gente interesante, pasear por la ciudad y sus bellos alrededores y alimentarse como solo los catalanes saben hacerlo. En esos días tuvimos la oportunidad de entrevistar a dos personajes: Pedro Armendáriz (hijo), un hombre que pasó su infancia junto a John Ford y a John Wayne, y al sensible y talentoso realizador brasileño Walter Lima Jr., autor de La ostra y el viento.*



# Erase una vez en Lérída

por Quintín y Flavia de la Fuente

Esta vez llegamos tarde a Lérída, cuando ya había pasado la inauguración, donde la figura invitada fue la más popular de la muestra. No se trató de un actor ni de un cineasta, sino de Joaquín Lavado, Quino, que abandonó su refugio milanés para recibir un homenaje en Cataluña a raíz de la presentación de la animación de *Mafalda* que realizara el cubano Juan Padrón, un conocido nuestro del año pasado. Así que no lo vimos a Quino, ni tampoco pudimos asistir a la presentación de *Hombres armados*, la última película de John Sayles con Federico Luppi, el presidente honorario del festival. El honorario no estuvo, pero sí Juan Ferrer y Germán Caufapé, los esmerados organizadores, así como otros amigos a los que también extrañábamos: Félix Merino, Sebastián Tamarit, Ignasi Juliachs y hasta Oscar Peyrou, el excéntrico compatriota que afirma ser periodista, aunque todos sabemos que se trata de un mero disfraz para su verdadera vocación: acumular historias raras a las que su perspicacia convierte en fascinantes ya sea en su versión oral o escrita. El conjunto de invitados a la Mostra (que la organización se sigue empeñando en engordar como pavos de Navidad, mediante la sucesión continua de eventos gastronómicos) fue, como siempre, heterogéneo y amistoso. Este año incluyó a dos mexicanos hijos de famosos: el expansivo Pedro Armendáriz (h) y el sobrio Gabriel Figueroa (h), que presentó una bellísima exposición de fotogramas de su padre que rescató a través de un proceso técnico que les devuelve en formato fijo el esplendor que tuvieron en movimiento.

La programación fue de muy buen nivel. Para dar un ejemplo, el año pasado Brasil estuvo representado por la espantosa *Tieta de Agreste*, mientras que en la edición 98, los dos films de ese país fueron *Un cielo de estrellas* de Tata Amaral y *La ostra y el viento* de Walter Lima, dos películas que demuestran que el cine brasileño está empezando a transitar nuevos caminos. *La ostra* era una novedad para nosotros y resultó una agradable sorpresa. Es una especie de cuento para adultos, filmado con un cuidado y una sensibilidad infrecuentes. Es la historia de una adolescente prisionera de la locura de su padre, un celoso guardafaros de una isla. En un aislamiento casi completo, que incluye una batalla por aprender a leer y escribir, la chica (la magnética Leandra Leal) se enfrenta con su desarrollo como mujer y los fantasmas del pasado de su padre. La historia está contada por un viejo marinero, que vuelve a la isla y reconstruye lo sucedido a partir de los indicios materiales y el diario de la chica. Las imágenes de *La ostra y el viento* son de una sutileza desacomunada.

El cuidado y la inteligencia que Juan Ferrer pone para armar las retrospectivas de la muestra dieron sus frutos este año. Cinco films con fotografía de Gabriel Figueroa, diez películas argentinas sobre la represión. Y, sobre todo, seis del

mexicano Felipe Cazals, un maestro algo olvidado, cuya obra no tuvo la difusión y el reconocimiento que se merecía. Tuvimos la oportunidad de ver una película excelente, *Las poquianchis*, aunque los críticos presentes nos hablaron mejor aun de *Canoa* y *El apando*, ambas de 1975, y la actriz Patricia Reyes nos habló también de *Los motivos de la luz* (1985). Lo que vimos y lo que oímos del cine de Cazals lo ubica como un cineasta trágico, empeñado en la descripción muy poco complaciente de un México truculento y miserable, pero de una proyección universal que la circulación del mercado internacional del cine no le permitió en su momento. Conversando con Cazals, un hombre muy consciente del valor de su obra, coincidíamos en que sobre el cine latinoamericano no hay en Europa una visión clara ni una tradición crítica que le permita avanzar por sus caminos más interesantes. Esto no es una novedad, sino más bien un lugar común de la queja habitual de los cineastas, pero cuando uno ve películas como la de Cazals, la maldición del aislamiento se hace evidente y dolorosa.

El cine argentino suele ser mayoritario en Lérída y el que más gusta al público. Este año, Marcelo Piñeyro ganó por segundo año consecutivo el premio del público con *Cenizas del paraíso* (el otro premio que se otorga en Lérída, el de Casa de las Américas, lo ganó *La ostra y el viento*). También estuvieron *La vida según Muriel*, *Hasta la victoria, siempre*, *Buenos Aires viceversa*, *Sotto voce*, *El impostor*, *Historias clandestinas en La Habana* y la dudosa coproducción *Sus ojos se cerraron* de Jaime Chávarri, que se estrena en estos días en la Argentina. Vimos un rato y huimos despavoridos, aunque nos dijeron que después mejora. Habrá que verla de nuevo, nos tememos.

Eduardo Milewicz decía alguna vez, medio en broma y medio en serio, que lo mejor de los festivales es que uno conoce a los directores argentinos. En Lérída estuvieron Luis Puenzo y Marcelo Piñeyro. Además de hablar con ellos resultó interesante observar el contraste exterior entre ambos. Puenzo y su mujer podrían haber ganado algún premio a la elegancia (y no solo en Lérída), mientras que Piñeyro representaba la imagen típica del cineasta en jeans y remera. Les hicimos una larga entrevista que apareció en *trespuntos* (de algún modo hay que justificar los viajes) en la que se iluminaron muchos puntos oscuros de los últimos veinte años del cine argentino y las características del medio. En una conferencia de prensa, Oscar Peyrou le preguntó un poco brutalmente a Piñeyro por qué no había una película perdurable, que no se olvidara en un par de años, y se generó una discusión sobre el tema que atormenta al cine latinoamericano: cómo conseguir un público. Entre la cinematografía de Piñeyro y la de Cazals circulan los fantasmas de un cine que Lérída contribuye a hacer definitivamente visible. ■



## El hombre inquieto

*Pedro Armendáriz, 57 años, es arquitecto, actor, director, productor y maratonista.*

*Todas las mañanas, antes del desayuno, sale a entrenar aunque hagan cinco grados bajo cero.*

*Es un hombre de una vitalidad y una simpatía desbordantes. Además de ser un personaje importante dentro del cine mexicano, Armendáriz —por ser hijo del célebre Pedro Armendáriz—*

*tuvo el privilegio de pasar su infancia junto a personajes como John Ford y John Wayne que le dejaron recuerdos imborrables que evoca en esta entrevista.*

### ¿Cómo ves la situación actual del cine mexicano?

El interés básico de la Secretaría de Cultura de México, durante los últimos cuatro años, era la música. La razón de ser de esta política es que a todo el mundo le gusta la música. Así a México llegaban Pavarotti, Zubin Mehta. Ahora al secretario le quedan tres años de gestión y está decidido a fomentar el cine. Para que se den una idea, el presupuesto anteriormente destinado al cine era de tres o cuatro millones de dólares. Ahora nos dieron treinta millones. En tres años completan cien millones de dólares, que financiados correctamente ya significan algo. Esto pasó hace una semana.

### Tenemos una primicia.

Sí, esto es completamente nuevo. Arturo Ripstein se ganó hace poco el Premio Nacional de las Artes. En la entrega estaba el presidente, que por esas cosas de la vida —nuestros hijos van juntos a la escuela— nos hemos hecho amigos. Yo siempre le decía que hiciera algo por el cine, y él me contestaba: mira, tengo Chiapas, ¿qué quieres? Pero ese día, al entrar, me hizo una carita extraña. En eso veo que se acerca al secretario de Cultura y le dice algo. El presidente anunció que acababa de hablar con el ministro de Hacienda y se otorgaron cien millones de pesos. Evidentemente, cuando hay voluntad política significa que sí lo van a hacer. Eso hace que el dinero del Estado, en un tiempo corto, va a empezar a funcionar, va a empezar a producir y generará mejores ideas y proyectos. Así, la cuestión del financiamiento y las alternativas de distribución y de exhibición en México se amplían. Hasta hace cinco años, en Ciudad de México había 112 cines para una metrópolis de alrededor de veinte millones de habitantes. Con estos cambios, llegaron las empresas norteamericanas que han construido 450 salas. Pero ahora les dijeron que tiene que haber un porcentaje de salas que exhiban un cine de calidad para que exista una alternativa. A su vez están intentando convencer a estos empresarios de que inviertan en la producción cinematográfica. En los próximos tres años se va a buscar una mecánica para que, financieramente, el cine mexicano sea mejor, sea más sano. Que no se haga únicamente ese cine estatal que lo vemos tres gentes, sino que, alternativamente a eso, se haga otro cine que

tenga las posibilidades de explotación y de mecánica de exportación. Eso es esencialmente lo que yo creo que el cine mexicano y, en general, el cine latinoamericano necesitan. Por el sistema de financiamiento de Estado el personaje del productor desapareció. Entonces había un administrador al que le entregaban un dinero, un millón de dólares, y el tío este hacía cuentas, pero no se metía en el proyecto. Hacían la película y la dejaban en el otro departamento de distribución o de posproducción, que a su vez se la entregaba al departamento de publicidad. Eso también ya cambió: ahora IMCINE ya no se mete a producir, nada más te ayuda a financiar. Tú tienes la obligación de llevar el proyecto completo y tú te encargas del proyecto. Te cobran el dinero con creces y, si no, vas a la cárcel. Me parece más sano.

### Sos un poco cineasta, un poco actor, un poco arquitecto...

Yo estudié arquitectura. Durante la carrera en México tienes que hacer labor social. Antes de terminar la carrera y recibirme, trabajé en el Museo Nacional de Antropología de México. Al terminar este trabajo me quedé sin hacer nada. En ese momento Arturo Ripstein — un amigo de toda la vida— me propone hacer una película. Hicimos un documentalito, lo mandamos a Cannes y ganamos un premio. Como quedamos conformes nos pusimos a hacer otra. Así comenzamos Arturo y yo a trabajar.

### Ripstein nunca muestra ese corto.

Sí, se llama *La belleza*. Hicimos unas cuantas: *La hora de los niños*, que es una película loquísima, luego *Autorretrato*. Las filmábamos en seis horas. Después volví a la arquitectura y al tiempo volví a filmar con Arturo, ya de un modo más profesional.

### ¿Qué película era?

La primera que hicimos se llamó *Los recuerdos del porvenir*. Después empezamos a hacer otras cosas. Yo me metí en la producción de televisión. Luego nos unimos mucho en la época del presidente López Portillo, cuya hermana se encargó del tema del cine. Esta mujer hizo un desastre y, para colmo, se robó todo. También su esposo: un

hijo de puta diabólico español que se llamaba Charles. Todavía lo encontramos por ahí Arturo y yo. Una vez nos lo vimos en Los Angeles con una limusina cargada de televisores y videograbadoras. Cuando nos vio, nos dijo: "No, no, esto es mío". El caso es que, para aquella época, inventamos una empresa y produjimos cerca de 600 programas de televisión. El Ministerio de Educación de México nos dio trabajo y hacíamos miniserias chiquitas de alfabetización para adultos, etc. Aplicaba mis estudios de arquitectura para los presupuestos, porque la arquitectura y el cine, en ese sentido, son igualitos. Cuando te preguntan cuánto sale construir un cuartito, uno responde, por ejemplo, un millón de dólares...

#### **Y después sale tres. Eso pasa siempre con los arquitectos...**

Igual que con el cine. Y después se empieza a recortar el proyecto: bueno, mejor le quitamos la estructura metálica o saquemos esa actriz porque cuesta mucho dinero. En esta empresa trabajamos cuatro o cinco años. Hicimos muchos programas de televisión. Hicimos un documental muy bonito que se llama *Así es Vietnam*, dirigido por Jorge Fons: una visión de un latinoamericano sobre la guerra de Vietnam. Con eso ganamos unos premios. Una película muy divertida pero terrible porque la hicimos en plena guerra.

#### **Los directores eran todos amigos.**

Sí, amigos. Aunque, bueno, yo los tenía que confortar a todos: "Arturo, no te pelees por ahí".

#### **El tipo tiene su carácter...**

Para ese entonces, la imagen de la mujer estaba muy relegada en cuanto a su lugar en el trabajo, en el cine mexicano. Es más, curiosamente había un estatuto en el sindicato que prohibía que las mujeres fueran asistentes de dirección. Un día le dije al director del sindicato: "Si no pueden ser asistentes de dirección, tampoco pueden ser directoras, ¡y mi abuela lo había sido!" Entonces lo convencí de que había que cambiarlo. Así, pudimos incorporar muchas mujeres a las producciones.

#### **¿En qué año fue esto?**

Esto fue del 78 al 83.

#### **Hay algo gringo en vos.**

Lo que pasa es que trabajo con ellos. Mi mamá es americana. Pero eso sí: mi mamá es más mexicana que mi papá. ¡Tengo una mezcla! Mi abuela era argentina, mi bisabuela era chilena, mi abuelo era español, mi abuela paterna era inglesa, mi abuelo mexicano.

#### **Pero hay en vos ciertas costumbres que son muy americanas.**

Pues sí.

#### **Ya sé que para un mexicano esto es un poco ofensivo.**

No, para nada. Es más, detesto los nacionalismos, porque de ahí brincas al fascismo con una facilidad increíble. Es por la cercanía. Ya lo decía el dictador Portillo cuando le preguntaron cuál era el problema de México: "El problema es que estamos tan cerca de Estados Unidos y tan lejos de Dios". Una frase buenísima, sobre todo viniendo de un dictador. He trabajado en muchas películas americanas. Creo que los actores mexicanos vivimos de hacer películas norteamericanas, que pagan muy bien, y de la televisión. La televisión es el modus vivendi de todos: las telenovelas, los culebrones. Yo tengo, como actor, diez años de no cobrar nada del cine; a mí me cuesta el cine. Por todo lo que he hecho con Ripstein, por ejemplo, no me pagan. Y de que me paguen cien dólares a que no me paguen... ¡pues que no me paguen!, no tiene caso. Por eso me he dedicado a coproducir. En la presidencia del famoso Salinas de Gortari, el ministro de la Cultura organiza el IMCINE y nos convoca a participar de un consejo, entre comillas, consultivo al que invita, entre otros, a García Márquez. Creían que no íbamos a ir porque estábamos todos ocupados. Pero, ¡oh, sorpresa!, sí vamos. Yo tenía mucho contacto con los directores jóvenes que salían de las escuelas de cine. Se organizó el IMCINE correctamente y gracias a eso pudo surgir una nueva generación de directores. Por desgracia, muchos de ellos ya se

fueron a Estados Unidos y con ellos se fueron fotógrafos, gerentes de producción. Por las mismas razones: porque los norteamericanos, que son bien listos, se dieron cuenta de que necesitan de estos latinos por la existencia de un mercado importante.

#### **¿Vos viviste en Estados Unidos?**

Nunca. Mi padre hizo muchas películas, entonces íbamos, pero nunca viví. Tengo una casa en Nueva York, porque me gusta mucho esa ciudad. Los Angeles no me gusta. Como dice Woody Allen, "lo único interesante de Los Angeles es que puedes dar vuelta a la derecha con la luz roja". Pero Nueva York es distinto y voy seguido para allá. Chicago también me parece una ciudad interesante, está toda la cuestión del jazz. En Estados Unidos hay una cultura muy interesante. Todo el mundo detesta a los americanos, pero a mí me gusta Estados Unidos. El cine lo inventaron ellos. Y a mí los John Wayne y los Robert Mitchum me encantan. De veras, he visto *The Searchers* como seis mil veces y cada vez le encuentro más cosas. Ese cine, el auténtico americano, a mí me gusta mucho. Aunque sea reaccionario y todo eso, a mí me encanta, me divierte mucho. No es cierto que sean unos niños, unos ingenuos: son unos hijos de puta.

#### **Sos la primera persona que conocemos que lo conoció a John Ford. Contáanos algo acerca de él.**

Era un viejo loco. Mis recuerdos de Ford no son como director de cine, porque yo tenía siete años: para mí era el tío Jack, así le decíamos.

#### **¿En qué circunstancias lo veías?**

A Ford le encantaba México y a Wayne también. Entonces vinieron a México a hacer una película y entraron en contacto con mi papá. Por borrachos, por irlandeses, porque Ford decía que los mexicanos y los irlandeses eran iguales: católicos, mujeriegos y flojos. Se hicieron muy amigos. Ford lo invitó a mi papá a hacer una película, *Three Godfathers*. En el rodaje siempre le decía a mi papá: *Don't act, react*. ¿Ustedes vieron la diferencia que hay entre las actuaciones que mi padre hizo en México y en Estados Unidos? En México había como un estereotipo de su imagen: hacía siempre de Pedro Armendáriz, levantaba la ceja, etc. En Estados Unidos no, y estaba mucho mejor. Como todos ellos eran un clan, lo extendieron a la familia, con los hijos de Wayne y los hijos de Ford.

#### **Por lo que vos contás, tenía esa cosa de patriarca.**

Era el jefe, el único que decidía. Mi papá tenía un genio espantoso, un carácter fuerte. El único que lo ponía en su lugar era Ford. Y eso que trabajó con tipos como John Huston y, aun así, siempre gritaba. Por eso cuando mi papá se ponía un poco histérico, mi mamá le hablaba a Ford y le decía: "Oye, ven a México porque a este ya no lo aguanta nadie". Ese tipo de relación había con el viejo Ford. A mi madre la adoraba; tengo una película donde están bailando los dos que me gustaría vendérsela a ustedes pero no, mejor me la quedo. Porque a Ford no le gustaba que lo retrataran, llegaban los periodistas y los echaba. Y nos veíamos aunque mi padre y él no estuvieran trabajando, siempre había ocasión. Para el día de Acción de Gracias íbamos hasta Los Angeles. En París, por ejemplo, una vez llegó y...

#### **Ah, esa famosa vez que...**

No, esa fue otra. Esa famosa vez en la que se puso una borrachera...

#### **Que fue a presentar una película y estaba...**

¡Qué chistoso! ¿Vieron ese documental?, es muy gracioso.

**No, lo leímos en una nota que escribió Tavernier una vez, que era el jefe de prensa de la Columbia el que tenía que llevar y traer a Ford.** Y se bajó y...

#### **Sí, sí.**

Es que Ford no podía beber, porque era alcohólico, obviamente. Una vez fuimos todos a Chartres, con los hijos de Wayne y los hijos de Ford, en tres autos. Al regreso nos detuvimos a comer en un restaurante. El viejo Ford se sienta a la mesa y pide un vino. Todo el

mundo estaba muy pendiente porque él no podía beber, sobre todo Wayne. Traen el vino, Ford lo mira, lo huele, lo va a tomar y, jugueteando, dice "no, no, mejor no" y se va a dormir. Era un viejo encantador. Los recuerdos que tengo, más que como director de cine, son de su relación con nosotros. A mí me quería mucho, no sé por qué. Nos inventaba juegos. Pero hay una imagen que la voy a contar porque es maravillosa: mi papá se murió en Los Angeles y yo tuve que ir a recogerlo. Yo tenía 21 años. Así que llegué e hice todos los trámites. En Estados Unidos, las funerarias no permiten que el público entre. A la noche me hablan y me dicen que Wayne y unos amigos querían ir a la funeraria y ver a mi papá. Llegó Wayne y me dijo: *I have to see your father for the last time* (tengo que ver a tu padre por última vez). Vamos a la funeraria donde yo los tenía que autorizar. Me quedé atrás. La imagen eran Ford, Wayne, como diez irlandeses grandotes hablándole a mi papá: *You, son of a bitch, why did you leave us* (hijo de puta, ¿por qué nos dejaste?). Tenían esa suerte de catolicismo. Yo veía a estos señores terribles hablándole a mi papá muerto con Ford y Wayne presidiendo la ceremonia.

#### ¿Y siguió toda esta relación?

A los hijos de Wayne, Patricio y Michael, los veo seguido. A la hija chica también la veo de vez en cuando. Cuando Ford estaba muy enfermo en su casa, lo fui a visitar unos cinco meses antes de que se muriera, y ya no quería ver a nadie.

#### ¿Cómo era la cuestión política entre estos hombres?

Toda esa cosa política era complicada porque mi padre era más bien liberal y Wayne era un reaccionario. Aunque, por más reaccionarios y cabrones que fueran, nunca delataron a nadie. Ellos sabían que había toda una corriente que llamaban de liberales izquierdosos. Mi papá se peleaba con todos ellos.

#### ¿Y Ford cómo jugaba políticamente?

El no se metía en nada. Yo no me recuerdo bien, pero nunca lo vi a Ford hablar de política. Wayne, en cambio, sí hablaba. Ford era demócrata. Había de todo, republicanos, demócratas. Había muchas peleas ideológicas y de posturas políticas. Pero nunca lo vi a Ford alzar la voz para hablar de política. Es más, cuando él estaba... porque ustedes saben que el amor de su vida fue la Maureen O'Hara. Ella vivía en México y mi mamá la visitaba mucho. Hay un documental francés muy bonito sobre Ford que dura dos horas. Véanlo porque es muy interesante. Allí hay una entrevista a Maureen O'Hara en la cual le preguntan por Ford y ella se pone a llorar. Ford obviamente no manifestaba su adoración por ella, es que tenía a su mujer, Mary.

#### Y la mujer era un personaje medio...

La mujer era una mujer inteligentísima que le soportaba todo. La típica inglesa tranquila y sumisa que aguantaba todas sus borracheras.

#### Pero él se debe haber peleado o algo con Maureen O'Hara, porque en alguna entrevista terminó hablando mal de ella.

Según mi mamá, al final Maureen O'Hara ya no quiso saber más de él. Ella se casó con un mexicano. Eso le molestó mucho a Ford. Maureen le dijo basta a ese amor y Ford se resintió porque para estas gentes la lealtad era algo importante. A Ben Johnson le dijo: si tú te vas a hacer una película con este tipo yo ni te vuelvo a contratar. Creo que el tipo era Peckinpah. Ben Johnson se fue y, de hecho, nunca más volvió. Y ni siquiera era al mismo tiempo que una película de Ford. El tema tampoco era Peckinpah. Era una cuestión de principios, cosas raras que tenía Ford.

#### Había gente a la que ponía en el index y...

Exacto. Un personaje muy curioso. Como director de cine lo admiro mucho. Como dijo Welles, directores importantes de la historia del cine hay tres: Ford, Ford y Ford.

#### ¿Era considerado así en esa época por todo el mundo?

Era el director. Era el hombre de la cinematografía. Sin lugar a dudas era el que marcaba la pauta y los lineamientos de la producción y de lo que se hacía. Luego también, los franceses se encargaron de descubrirlo. El cambió la imagen que ellos tenían del western.

#### ¿Estaba orgulloso de eso?

El no decía nada, pero tuvo entrevistas con Pabst, fue a visitar a todos los alemanes estos. El mismo fue a Alemania.

#### ¿Cuándo?

En los años treinta. Era un hombre muy culto. Le encantaba la ópera y, como buen irlandés, le encantaba la poesía. Pero esto emblanecía su imagen y entonces lo ocultaba. El tenía que ser el *tough American guy*. Luego le decías: "¿Pero no te gusta Melville?" Decía "msé, sí...", se hacía el tonto. Hay una entrevista muy buena donde le preguntan sobre su vida y otras cosas. Le dicen: "Hablando de directores, hay un director sueco que dicen que es el mejor del mundo, Bergman". Y él contesta: "Ay, sí, qué actriz tan maravillosa". Después dice: "Ah, tú hablabas de Bergman, ese director sueco que dice que yo soy el mejor director del mundo". Siempre así, nunca te decía lo que pensaba. El dejaba que reaccionaras a las cosas que te iba tirando. Te dejaba por ahí un libro de poesía para ver si lo tomabas, para ver qué hacías. El fue quien me dijo que estudiara arquitectura.

#### ¿Por qué?

Una vez me dijo que si me gustaba el cine, por qué yo no me hacía actor, ya que Wayne estaba haciendo lo mismo con su hijo Patricio. Yo le dije que me interesaba mucho el tema de la construcción, de la arquitectura. En eso saca un libro de arquitectura de un cuartito cerrado que él tenía, lleno de tabaco, whisky y cosas, y me lo empezó a mostrar. Toda esta parte medio oculta de este viejo era increíble. Por ejemplo, a su casa él nunca invitaba a nadie. Yo no conozco ni

## ¡Novedades 1998!

### KINEMA presenta:

EL GRAN MOMENTO • Preston Sturges  
LA HISTORIA DE PALM BEACH • Preston Sturges  
CUATRO PASOS EN LAS NUBES • Alessandro Blasetti  
LAS AMIGAS • Michelangelo Antonioni

EL GRAN JUEGO • Jacques Feyder  
LA SEÑORA DE TODOS • Max Ophüls  
EL VUELO DEL AGUILA • Jan Troell  
HISTORIA DE TOKYO • Yasujiro Ozu  
LOS BAJOS FONDOS • Jean Renoir  
EL ECLIPSE • Michelangelo Antonioni  
EL PROCESO DE JUANA DE ARCO • Robert Bresson

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

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

una foto de su casa ni de reuniones familiares. Y eso que le encantaba, pero solo si éramos nosotros, si no, no lo permitía.

#### ¿El era consciente de esta admiración de los franceses?

Sí, y los jugueteaba: "Ahí vienen estos franceses, dicen que soy muy buen director". No le gustaba que lo vieran como un director de cine, prefería ser visto como un señor que se sentaba en esas comidas frente al pavo: el patriarca.

#### ¿Estuviste en algún rodaje?

He estado en el de *Fort Apache*. Pasé dos meses. Patricio Wayne y yo andábamos a caballo por todas partes, teníamos nueve o diez años. Un día atravesamos la escena mientras estaban filmando y se escucha: "¡corten!". Nos manda traer. Quien nos trae es Ben Johnson. Nosotros estábamos vestidos de militares, con las gorras. "Ustedes cruzaron enfrente de una escena cuando yo estaba filmando. De hoy en adelante voy a tener dos banderas, una roja y una blanca. Cuando la bandera roja esté arriba se quedan quietos dondequiera que estén." "Yes sir". Estábamos lejos y en eso puso la bandera roja durante media hora, una hora, dos horas, tres horas. El sol estaba muy fuerte, tuvimos una insolación terrible; hacía mucho calor. Finalmente, levanta la bandera blanca y nos manda traer; estábamos todos rojos. "¿Ya aprendieron la lección?" "Yes sir."

#### ¿Hablaba algo de castellano?

Le encantaba México. Decía que cuando cruzabas la frontera, si se te caía la cámara, lo que retrataras de México era bonito. Por eso hizo *El fugitivo*, porque quería ir allá. Es una película mala. Incomprensible, extraña. Hay cosas raras, personajes como el de Ward Bond, que va y viene y no sabes tú quién es. Pero a Ford le encantaba el tequila que se tomaba y también la Carta Blanca, una cerveza mexicana. Y a cada rato tomaba su barco y se bajaba en Acapulco, Mazatlán. Y luego la relación con Wayne: Wayne era su hijo. Verdaderamente lo trataba, lo regañaba como a un niño. Era impresionante ver a ese monstruo de voz gruesa siendo regañado.

#### ¿Y cómo era Wayne?

Igual. Por ejemplo, estábamos haciendo una película, dos o tres años antes de su muerte. Nos invitó a todos los hijos de sus amigos que ya habían muerto. El cumplía unos sesenta y cinco años, no me acuerdo bien, y vinieron periodistas de todo el mundo para tomarle fotos. Dijo que él quería una sola foto: nos puso a todos los hijos de sus amigos delante de él, y se puso a llorar. Era una figura interesante. Era, sin lugar a dudas, un hijo de puta reaccionario, pero era leal: los hombres son de una pieza.

#### Era como la imagen de las películas.

Era un enamorado de las mujeres latinas puras. Una de sus mujeres era dominicana; la segunda, mexicana, una señora rarísima, más mala que ni te cuento. Esa relación fue terrible. Mi madre y mi padre sufrieron mucho con eso porque lo querían mucho a Wayne.

Esta señora era mala y perversa, le ponía los cuernos con todo el mundo.

#### Lo que habrá sido eso... ¡A Wayne!

Al macho americano esta mujer lo hizo pedazos. Una vez pasa por México y nos invita a nosotros a Acapulco. Ellos allí tenían un hotel que se llamaba Hotel Flamingo. Primero fueron los amigos y decidieron que alguno iba a tener que hablarle seriamente acerca de las cosas que le hacía esta mujer. Lo apuntaron con el dedo a mi papá. A la noche llega Wayne. Mi papá nos mete en el cuarto a mi hermana, mi mamá y a mí: "No salgan porque hoy va a estar complicada la cosa". Estábamos dormidos y escuchamos un griterío espantoso, se rompe un vidrio y mi madre dice: "Ya están matando a Pedro". Mi papá tenía una pistola. Mi mamá la saca del bolso y se encuentra a Wayne: "¿Dónde está Pedro?" Se había puesto pesado y había roto una mesa. Fue tan terrible que Ward Bond, mi papá y la familia tomamos un coche y nos volvimos a Ciudad de México. A los dos meses llega el mozo a la casa y dice: hay un señor grandote que quiere hablar con ustedes. Era Wayne pidiendo disculpas: "Ya a la chata la dejamos, *we'll be friends again*".

#### Y ahí cambió de mujer.

Luego se encontró a Pilar, una peruana diabólica.

#### ¿Ah, sí?, se las buscaba.

Se las buscaba, o más bien lo encontraban. Si mi mamá siempre decía: "No puede ser que Wayne no se encuentre a una señora..." Y Mary, la mujer de Ford, le contestaba: "Es que no las encuentra, lo buscan". Siempre le pasaba lo mismo, por esta cuestión del macho. Lo mismo que le pasó a Jorge Negrete, que también era el macho, y se encontraba todas señoras que lo hacían polvo, entre ellas una tía mía que era bien mala. Ese clan de gente, ese Hollywood era muy divertido. Recuerdo el día que conocí a Tyrone Power. Estaba en la casa de Ford, en una de sus cenas en el jardín. Había una mesa para los grandes y otra mesa para los chicos. Estábamos comiendo, cuando se escucha una especie de voz en off diciendo "Buenas noches". Me doy vuelta y veo a un hombre guapísimo: traje blanco con camisa negra; la primera vez que veía a un hombre con zapatos negros sin calcetines. Mi hermana dice que, cuando le dio la mano, la hizo sentir la persona más guapa y hermosa del mundo. Tengo una foto en Acapulco en un restaurante, yo estoy tirado sobre la mesa y la cámara muestra sentados a Errol Flynn, Robert Mitchum, John Wayne, mi papá, Howard Hawks, John Ford y Henry Fonda.

#### ¿En qué circunstancia era esto?

Es que iban todos a Acapulco en la posguerra. Durante la guerra, las gentes que no habían ido a la guerra, se iban a divertir a Acapulco, porque estaba cerca, era divertido y no había periodistas que los estuvieran molestando. Tú vas a Acapulco y en los bares viejos hay fotos de todos. Por supuesto todos borrachos. ■

Entrevista: F. y Q.

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.



## El hombre tranquilo

Con 58 años y diez largometrajes, el último de los cuales —La ostra y el viento— se presentó oficialmente en Venecia, Walter Lima es un sobreviviente que atravesó el turbulento cine brasileño de las últimas décadas sin renunciar a un cine personal y distinto. Su vida fue tocada además por la tragedia y un período de soledad extrema, como resultado de la muerte accidental de su mujer, hermana de Glauber Rocha, quien acusó absurdamente a Lima de haberla asesinado. Personaje noble, apacible, simpático sin ser extrovertido, su compañía fue un privilegio en el Festival de Lérica.

**¿Cuál fue la película anterior a *La ostra y el viento*?**

Fue *El monje y la hija del verdugo* de 1994. Es una película hablada en inglés y producida por un americano. Es, de hecho, una película americana, con la intervención de un productor brasileño que me convenció de hacerla con un equipo brasileño en Ouro Preto.

**¿Se estrenó en Brasil?**

Se estrenó y allí tuvo una carrera muy extraña. El cine brasileño recibió la película de una manera muy xenófoba, lo cual me resultó extremadamente estúpido en relación con lo que puede suceder con cualquier cinematografía en América Latina. Casos como ese pueden ocurrir en cualquier momento. Realmente no tenía sentido. Era simplemente una propuesta de producción: si viene un productor de los Estados Unidos, de Francia, Italia, de Canadá o de España que quiere producir una película, ¿entonces, qué?, ¿no se hace?

**Esta película estuvo en el Festival de Gramado. No la fuimos a ver porque nos dijeron: “¡Qué van a ir a ver esa película!, un loco que hizo una película en inglés...” Todo el mundo decía eso.**

Sí, fue absurda la forma en que trataron la película en el ambiente del cine brasileño. Me parece que ese es uno de los problemas más graves, y aunque no sé si es un problema de todo el cine latinoamericano, en el cine brasileño esa xenofobia es dramática. Eso es puro provincianismo que no lleva a ninguna parte. Solo mantiene al cine brasileño en un gueto. Ya existe un gueto lingüístico; puede haber un gueto de contacto con la industria. Pero la película entró en el mercado. Parte de la crítica no la apoyó y otra parte la apoyó con entusiasmo. Terminó saliendo muy bien en video. El video se editó en dos versiones: doblada y subtitulada.

**¿A la película de Walter Salles, *El gran arte*, le pasó algo parecido con este asunto de la xenofobia?**

Sí, también, un poco, pero no fue tan grave como sucedió con *El monje y la hija del verdugo*. Con *La ostra y el viento* sucedió algo parecido. La película es muy radical: la historia no sucedía en Brasil, había una total indiferencia por la geografía política. No había ninguna provocación a los xenófobos, fue una coincidencia. Me

criticaron que el barco llegue sin bandera brasileña.

**¿La gente se fija en eso?**

Es terrible. ¡Justamente por eso pedí que sacaran la bandera! Es una película que, si se doblara al español, parecería española.

**Podría ser de cualquier lugar.**

Si se doblara al ruso, parecería rusa. De lo que se habla en el film es de una geografía de los sentimientos. No hay necesidad de establecerse en una geografía política, en una nacionalidad. No es necesario para la expresión dramática.

**Esto indicaría que lo que vos querés hacer en tus últimas películas es apartarte un poco de cierto esquema de la historia del cine brasileño.**

No. En todas mis películas filmé mucha historia de Brasil. No me siento obligado a cumplir la sentencia de ser brasileño. No tengo que probar que soy brasileño todo el día. Es una fatalidad que ya asumí tranquilamente. No tengo que probar nada más. Si quisiera, podría hacer una película a mi gusto, sin probar nada, no hay nada que me obligue. Puedo hacer una película sobre la Bossa Nova, pero no me siento en la obligación de hacerla porque se trata de música brasileña. Lo hago solo porque me gusta la Bossa Nova. No estoy obligado a hacer un guión turístico nacionalista.

**La dramaturgia de la película tiene algo que no es muy propio del cine brasileño. La manera de hablar, todos los personajes...**

El autor es un ex marino, un nordestino que vivió muchos años en la marina mercante. Es alguien que tiene una vivencia de marino. Mis intervenciones en su novela para adaptarla al cine no fueron para descaracterizar la supuesta brasileñidad de la novela. Creo que en el momento en que la escribió estaba —aunque no lo confiesa— influenciado por el Nouveau Roman. El dice que no, pero yo creo que sí. La época en la que la escribió era más o menos aquella en la que estaba de moda Marguerite Duras.

**¿En qué sentido lo decís? ¿Por el tema de la desterritorialización?**

No, por ser una primera obra muy abierta. Los significados son extremadamente amplios. Huye un poco de cierta tradición realista de

la novela brasileña. Su novela es única dentro de la literatura brasileña moderna. No se inserta claramente en ninguna escuela específica. Creo que, de alguna manera, la película cumple, en relación con el cine brasileño, el mismo itinerario que la novela. No es similar a ningún otro film brasileño de la misma generación. Por ejemplo, se ve que en la película existe dirección de arte, control del color, de la escenografía, de la expresión dramática a través del color.

#### ¿Qué significa eso?

Existe una disciplina de los colores a través de la cual transmitimos una intención conceptual, dramática. Estábamos filmando la realidad con ese carnaval de colores que existe en Brasil y queríamos controlar todo eso. Como no filmamos ciudades, lo que teníamos era naturaleza y personas. Las vestimentas, de alguna manera, definían el paisaje y el carácter de cada uno. No había razón para carnavalizar, para transformar todo en figuritas de desfile. Esa carnavalización que se ve en la escenografía, en la dirección de arte del cine brasileño, perturba mucho la lectura de esas películas. Creo que hay un cierto descontrol en esa carnavalización de los colores. Se pierde mucho el control de aquello que, al ofrecer tantas lecturas, una sobre las otras, termina confundiendo. Por eso también creo que es una película muy particular dentro del cine brasileño, porque es muy rigurosa, muy disciplinada en relación con el cine. Es vocacionalmente cinematográfica, no es solo el registro supercolorido de un guión.

**En Mar del Plata, por ejemplo, vimos *Policarpo Quaresma* que es un colorínche. O *Tieta de Agreste*, que ya es un exceso.**

Creo que es intencional, pero es demasiado.

**Sí, para vender Brasil. Parece del Ministerio de Turismo.**

Sí, es algo así. A mí eso no me interesa. No hago nada para que la película se parezca a los estándares internacionales. El color es una información importante para la dramaturgia, solo por eso lo trabajo. Si tuviera que hacer una película que sucede en una favela donde hay desorden de colores lo haría sin el menor problema. Ahora bien, si pretendo controlar las intenciones dramáticas a través del color, no veo por qué no pueda hacerlo, creo que es mi deber. Ese es el trabajo de un director de arte. ¿Para qué voy a tener un director de arte?, ¿para nada?

**Nos impresionó el efecto de la cara de la chica en la isla. ¿Cómo lo hiciste?**

Bauticé ese lugar como "Isla George Méliès". Usamos un efecto muy primitivo en cine: todo fue hecho por medio de una simple transparencia con un vidrio.

**Aparte del control de los colores y la escenografía, ¿también hubo algo de esto con la actuación?**

Sí. Para mí, el problema básico con el equipo es establecer una complicidad tanto con los actores como con los técnicos. Trabajé durante doce semanas solo con el equipo. Tenía una película muy complicada, a ser rodada en locaciones diferentes del Norte y el Sur de Brasil. Controlar la continuidad de todo eso era verdaderamente complicado. Entonces leí el guión para todo el equipo, entregué copias, cada uno hizo sus observaciones, yo asimilé las observaciones, hicimos nuevas reuniones y releímos el guión hasta que estuviera absolutamente claro para todo el equipo cómo íbamos a trabajar. En el momento del rodaje ya no me interesan las opiniones, porque es imposible producir de una hora a otra. Hay que intentar que el trabajo sea bastante predecible, si no la producción enloquece. En cambio, en la etapa de la preproducción, los términos de esa complicidad fueron totalmente abiertos. Trabajo con los actores estableciendo con absoluta claridad lo que pretendo y lo que ellos están viendo. Después suelo colaborar con alguien que se ocupa de la expresión corporal, me gusta trabajar en eso. Me quería sentir seguro en relación con la niña, porque era muy chica, tenía solo trece años. Hacer un personaje tan loco y conflictuado es muy difícil para alguien que vive muy bien en Río de Janeiro. No hago el trabajo que los actores convencionalmente realizan, que es la memoria afectiva. Por eso la puse a trabajar con el cuerpo. Tanto ella como el actor que

interpreta al loco buscaron la expresión de los sentimientos a través de gestos. Hacían un promedio de tres o cuatro horas por día de trabajo corporal. Cuando hicimos la película me sentí muy reconfortado. No filmábamos directamente: le pedía a la actriz que reprodujera sus ejercicios cuantas veces quisiera en los escenarios naturales hasta que se sintiera bien, hasta que estuviera lista. A esto se suma el trabajo con los otros actores. Uno de ellos, el que interpreta al padre, es un actor de gran experiencia que trabajó mucho en televisión. Es una persona muy inteligente y colaboradora. Un ejemplo de esto es el rodaje de la escena del final de la película, en la que ella informa al padre que hay naufragos y se los muestra aunque él no los ve. Cuando terminó de rodarse la escena, que había quedado espléndida, él se me acercó y me dijo: "Walter, me gustó cómo salió, pero sé que la puedo hacer mejor". Le pregunté qué quería hacer, porque ya venía atrasado y la escena que habíamos hecho ya estaba muy bien. Me contestó: "El comprende lo que ella está diciendo, no está seguro pero entiende, ya vas a ver. Entonces la hizo de nuevo con una diferencia: en la escena, él desconfía de la voluntad de la niña de librarse de él, y renuncia a ella, acepta morir. Cuando lo hizo me emocioné tanto que terminó y yo estaba llorando. Durante todo el rodaje recibí, tanto de él como de los otros actores, este tipo de respuesta. El viejo, por ejemplo, estaba totalmente abúlico, apático. Hacía cuatro años que no hablaba, que no decía nada. Tuvo un problema neurológico y estuvo muy medicado. Una vez decidieron retirarle la medicación, darle suero, y en solo treinta días empezó a hablar. Así que fue una experiencia muy especial trabajar con este hombre que estaba volviendo a la vida. Creaba una proximidad muy grande con el personaje. Esa convivencia con su enfermedad todavía era muy reciente. A veces él se quedaba paralizado de miedo. Un día tuvo una crisis, yo me acerqué y no dije nada en el momento. Al día siguiente, durante el desayuno, le conté que lo había visto quejándose porque algo no le salía bien. Entonces me preguntó por qué lo invité a hacer la película. Cuando lo hizo, le respondí: "Te invité porque te podés equivocar". Me miró y me dijo "muchas gracias". A partir de ese momento sentí que él estaba tan compenetrado con lo que yo estaba haciendo que entré en una complicidad total con él. Me siento muy feliz de haber hecho *El monje y la hija del verdugo*, porque el equipo que participó en esa película es el mismo que el de *La ostra y el viento*. Nunca había trabajado con el mismo equipo en un lapso tan corto. Ese ejercicio colectivo un año y medio antes fue fundamental para conocernos muy bien entre nosotros llegado el momento del rodaje.

**¿Cómo se inserta la película en el contexto del cine brasileño?**

Creo que es totalmente singular dentro del cine brasileño, y no creo que eso sea una ventaja o una desventaja. Escapa a un discurso consagrado en relación con los problemas sociales, existenciales, políticos. Pretende un cine abiertamente poético sin ningún compromiso con un discurso colectivo del cine brasileño. El cine brasileño la recibió sorprendido. Apenas podían reaccionar. No tenían los argumentos que utilizaron para *El monje y la hija del verdugo*. Pero las reacciones son variadas. Hay algunos que son muy entusiastas y otros que, como están en contra de lo que se hacía en el Cinema Novo, utilizan la película como argumento para combatir aquellas ideas. Uno se encuentra con muchas de estas reacciones que no tienen nada que ver con la película.

**¿Cómo describirías tu itinerario como cineasta?**

Yo debo haber nacido en una sala de cine. Hay quien es hombre literario; yo soy un hombre cinematográfico y convivo con eso sin culpa. El cine me abrió la posibilidad de leer. A diferencia de mucha gente que leía y de repente descubrió el cine, mi curiosidad por la lectura se dio gracias al cine. Me siento muy comprometido aun hoy con el lenguaje del cine, eso es lo que me interesa. Mi itinerario en el cine lo describiría como el intento de dominar los medios que tengo para poder contar bien una historia. Lo que me interesa es contar bien una historia, y expresar así mi visión del mundo.

**¿Cuándo te sentiste más cómodo en esto de dominar los medios de expresión?**

Es un proceso lento. Conviví mucho con el Cinema Novo. Nunca me sentí obligado a hacer nada. Un buen ejemplo es mi relación con Glauber Rocha: él siempre me estimuló para hacer lo que yo sentía. Nunca me cuestionaba en nuestras conversaciones. Me decía "andá por ahí, hacé tu camino". En *Menino de engenho*, mi primera película, no hice lo que supuestamente indicaba el compromiso de mostrar una realidad social. Escogí hacer una novela que, en verdad, contaba poca historia de Brasil, y que no hablaba de la actualidad ya que trataba acerca de un ciclo económico ya acabado, el de la caña de azúcar. El estar tan distante de los problemas candentes de aquel momento fue un argumento utilizado para criticarla.

#### Entonces siempre hiciste lo mismo: algo distinto de lo que todo el mundo hace.

Mi itinerario fue siempre mío, muy particular, pero nunca lo hice para llevar la contra. La gente en determinado momento decía: ¿hacer televisión en TV Globo?, jeso es absurdo! Para Globo también fue algo extraño, pero yo fui a trabajar ahí de todos modos. Primero, porque no tenía otra manera de trabajar y necesitaba comer. Segundo, porque de ese modo podría trabajar siempre. Esto último es una cosa importante: yo solamente he podido aprender mi oficio haciendo siempre. ¿Me tengo que quedar esperando la inspiración? Tengo que trabajar siempre, ese era mi objetivo.

#### ¿Qué hacías para O Globo?

Filmaba documentales, en seis años hice casi setenta. Hacía uno por mes, eran documentales en filmico sobre los más variados asuntos: temas ecológicos, indios, medicina popular, problemas políticos, arquitectura o favelas. Este trabajo me aportó dos experiencias interesantes: por un lado, la posibilidad de filmar permanentemente, con lo cual el acto de filmar deja de ser un acontecimiento, casi un ritual sagrado, para convertirse en algo cotidiano. Por otra parte, yo me libraba del producto listo muy rápidamente. Si la película era exhibida en la televisión hoy, mañana era comentada y pasado mañana ya nadie la recordaba. En cambio hice *La ostra y el viento* hace un año y medio y, como ven, aún sigo dando vueltas con ella por los festivales.

#### ¿No es un poco pesado esto de los festivales?

Claro. Cuando uno termina la película es el momento de separarse de ella. Sin embargo, uno acaba convirtiéndose en la niñera de la película. Si se estrena en Belo Horizonte, hay que ir a Belo Horizonte. Si se estrena en San Pablo, hay que ir a San Pablo. Estoy aquí por cinco días y después me tengo que ir a Nueva York. Sé que es interesante ir a Nueva York, pero puede ser que no, puede que me contagie una gripe antes de volver a Brasil, con el frío que hace ahí. Todo esto tiene una cuota de sacrificio. En la televisión no existe ese Sísifo: llevar la piedra permanentemente para que se vuelva a caer. En la televisión el programa se pasa y se acabó. Tenés que estar todo el tiempo corriendo, estar siempre disponible. La TV fue una escuela extraordinaria para mí. Si hiciera caso al pensamiento de los que hacen el cine brasileño, de esa manera apolínea, distante, entonces no haría TV Globo. TV Globo me mostró el lado negro, dionisiaco, del trabajo cinematográfico. Estás siempre solo por la alegría de estar haciendo.

#### ¿Y lo abandonaste?

No, todavía lo hago. No lo hago permanentemente porque quiero

hacer otras cosas. Ahora mismo tengo ganas porque preciso librarme de esta película. Y, para mí, librarme significa hacer algo distinto. Quiero llegar a Brasil y romper con esta película.

#### Pero, ¿cómo empezaste a hacer cine?

Un poco fue gracias a Torre Nilsson. En 1962 yo tenía 23 años. No lo conocía ni conocía sus películas, pero tenía un amigo que era su productor. Yo trabajaba en la cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, mi amigo trajo unas ocho películas de Torre Nilsson y yo fui la persona designada para ver los films y organizar el catálogo. Durante un mes estuve viendo las películas y organizando todos los comentarios. Finalmente editamos el catálogo y Torre Nilsson llegó a Río a ver la retrospectiva de su obra. En la época de Perón se exhibían muchas películas argentinas en Brasil, y casi todas las mexicanas. Pero en ese momento ya no se veía mucho cine del resto de Latinoamérica. Nos estábamos perdiendo lo mejor de la fiesta, que era ver el cine de Torre Nilsson. Para mí fue una sorpresa conocer ese cine. Había visto películas argentinas como *El conde de Montecristo*, *Anna Karenina*, cosas medio absurdas. Había muchas cosas interesantes, pero estas adaptaciones literarias de Tolstói eran bastante sorprendentes. Y Torre Nilsson era eminentemente argentino, era de Buenos Aires. Quedé fascinado con ese cine, hice un catálogo y cuando llegó a Río me convertí en un interlocutor disponible para él. Y en mi caso, simplemente me apasioné por el cine de Torre Nilsson. El me invitó a ser un observador de la película que iba a rodar allí.

#### ¿Qué película era?

Se llamaba *Homenaje a la hora de la siesta*. Después de terminada la película me invitó a los rodajes en Argentina Sono Film. Entonces fui a Buenos Aires y después a Mar del Plata.

#### ¿Al festival?

A un rodaje, pero coincidentemente era el inicio del festival de Mar del Plata. Fue la primera vez que observé un trabajo en equipo. Yo nunca había hecho nada en cine, solo era un crítico de cine. Escribía para los diarios y trabajaba en la cinemateca. Y aquella experiencia, para mí, fue rara. Torre Nilsson era un personaje muy interesante. Un hombre de una cultura muy grande. Y todo un gentleman, filmando era un verdadero gentleman.

#### No era una persona común en el mundo del cine.

Era muy del mundo del cine por una cuestión familiar, pero él era un gentleman. Tenía unos hábitos particulares, como ese asunto del Jockey Club. Era un aficionado de los caballos.

#### ¿En Brasil también jugaba a los caballos?

Iba siempre. Incluso se aseguró de filmar muy cerca del Jockey Club. Las conversaciones con él no eran solo acerca de las películas. Tenía una buena cultura cinematográfica, era un hombre que había visto mucho cine y había conservado su cualidad de espectador. Seguía viendo permanentemente. Y esa es una cualidad que un cineasta siempre debería conservar. ■

Entrevista: Q. y F.

Transcripción del portugués: Lisandro de la Fuente

## Afiches de cine

Vendo (7000)  
Clasificados / Doblados en 4  
Escucho oferta

Tratar Sr. Ernesto

Tel. 0396-73641

Las películas que no conseguís



PICCADILLY  
VIDEOTECA

CINE · TRÉ · BÉ · AUTOR · FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)

# El hombre de Berlín

Así como los medios argentinos dedican una cobertura desmesurada a los Oscars, suelen descuidar los festivales de cine importantes. Durante años, al de Berlín venían asistiendo solo dos críticos argentinos. Uno de ellos, el recordado Alberto Tabbia, murió el año pasado. El otro es Luciano Monteagudo, un prestigioso colega que desde 1991 envía sus informes diarios para Página/12. Este es un resumen de lo que pasó este año.

## ¿Hacia dónde está tendiendo el festival?

El Festival de Berlín históricamente tenía una ubicación, te diría geopolítica, muy importante en el mundo de los festivales de cine. Era un poco el puente entre el Este y el Oeste. De hecho el festival surgió en 1951, casi como un proyecto del Plan Marshall con la intención de instalar en el corazón del territorio de la Alemania del Este una vidriera de todo el glamour occidental, las grandes estrellas, etc. Eso fue cambiando para adoptar esta nueva misión de convertirse en un puente entre el Este y el Oeste, entre el cine de Hollywood y lo que podía venir de Rusia o de Polonia. En los primeros años que yo fui todavía quedaba algo de esto; todavía había un cine del Este. Ahora el cine del Este ha desaparecido como tal, aunque se salve algún nombre aislado, como Sojurov.

## ¿Vos viste películas de Sojurov en Berlín todos estos años?

En realidad descubrí a Sojurov en el año 91. Ese año, antes de ir a Berlín, estuve en el Festival de Rotterdam donde había una pequeña retrospectiva suya. Quedé deslumbrado. En esos años vi *El segundo círculo*, que era su última película, y me pareció maravillosa y, viéndola en perspectiva, es un poco el antecedente de *Madre e hijo*. Ambas forman una especie de díptico en relación con la muerte. Berlín siempre fue un trampolín para tipos como él, que pasó de cineasta joven a gran maestro en siete años.

## ¿Cuál es el balance entre las películas de Hollywood, las europeas y las del tercer mundo? ¿Cómo combinan el menú ahí?

Lo combinan muy bien porque es un festival muy grande, con distintos subfestivales que se complementan entre sí. Una vez puesto en marcha ese mecanismo, hay distintos ladrillos que, unos sobre otros, van formando esa masa compacta que es el festival. Tenés una sección oficial competitiva, de hasta tres películas por día. Una sección Panorama, que es oficial pero no competitiva, que a su vez está subdividida en tres secciones: Arte y Ensayo, Panorama Documents —que es un festival en sí mismo de documentales— y

Panorama Especial, donde quizá van las películas de un alcance más popular. Sumáale a eso el Foro de Cine Joven: otro festival en sí mismo de cincuenta y pico de películas, con su propia personalidad muy marcada desde hace muchos años. También está el Festival de Cine Infantil, reconocido como el mejor en su género y de los más organizados. Esto permite abrir el juego de forma tal que, si en la competencia oficial hay una presencia importante del cine de Hollywood, eso puede compensarse con las otras secciones. Hay un constante equilibrio. Si en los últimos años hubo un gran ausente, ese fue, en general, el cine de América Latina. Siempre había alguna película latinoamericana en alguna sección, pero rara vez en competencia. Este año, en ese sentido, todo cambió bastante. Había una película latinoamericana en competencia, la brasileña *Central do Brasil*, que ganó además el Oso de Oro, creo yo, justamente. En las otras secciones también había una presencia del cine latinoamericano, que aunque todavía no es fuerte, es al menos incipiente.

## Hay una suerte de reaparición del cine latinoamericano.

Se vuelve a poner atención en el cine latinoamericano, vuelve a interesar, quieren saber qué se está haciendo acá. Hay una expectativa. Vamos a ver si el cine latinoamericano está en condiciones de responder a esa expectativa, pero hoy por hoy existe. Los festivales tienen sus olas, sus ondas, y es verdad que hace ya tiempo que en el circuito de festivales internacionales están subidos a la gran ola del cine oriental. Y hay necesidad de buscar algo nuevo.

## ¿Qué películas argentinas hubo en Berlín?

En Panorama, dos películas. Eso marca un cambio, porque hace años que no había películas argentinas en una sección oficial. Este año hubo dos: *Un crisantemo estalla en Cincosquinas* de Daniel Burman y *Escrito en el agua* de Marcos Loayza. Y en el Foro estuvo *Invierno mala vida* de Gregorio Cramer.

## ¿Y qué recepción tuvieron?

Se puede decir que fue buena, pero hay que

tener en cuenta que Berlín es un festival que —a diferencia de otros festivales hechos más para especialistas— está muy abierto al público. El público es muy ávido, muy informado y, además, sigue bastante todas las manifestaciones artísticas de América Latina. Es decir que allí donde hay una película latinoamericana, hay un público asegurado que no está compuesto meramente de exiliados. Por lo que yo mismo comprobé en alguna función de *Crisantemo* o de la película de Cramer, había mucho público. Pensá que son películas que llegan prácticamente sin ninguna información previa. A pesar de eso, vi bastantes notas acerca de la película de Burman, incluso en publicaciones como *Zitty*, que son revistas que mueven mucha gente. La habían mostrado antes en funciones para la prensa e interesó. No sé qué suerte corrieron estas películas en el mercado. Esto es un punto importante, porque lo otro que tiene Berlín es que —paralelamente a todo lo que decía antes— tiene un mercado muy fuerte y muy dinámico. Si en las distintas secciones se muestran unas trescientas películas, el mercado muestra otras tantas. Suele suceder que las películas argentinas lleguen a ese mercado muy desprotegidas.

## ¿Qué diferencia hay entre el apoyo que los brasileños prestan a sus películas y lo que sucede con el cine argentino?

Es una diferencia abismal porque Brasil —a pesar de que no tiene un organismo oficial nacional de cine desde que Embrafilme desapareció— se maneja con una política de apoyo y difusión mucho más fuerte que la nuestra. El Grupo Novo de Cinema tenía un stand en el mercado de cine con presencia permanente, con cassettes. Incluso, con la particularidad de que la película más fuerte de Brasil, *Central do Brasil*, no era de ellos. Los brasileños estaban decididos a llevar todos sus productos allí, a mostrarlos en el mercado, a tener una presencia. Tienen una presencia muy fuerte y la hacen sentir. Durante el transcurso del festival se edita una revista que se llama *Moving Pictures*, que es la revista oficial de distintos festivales. Es una



Pam Grier en Jackie Brown

revista pensada básicamente para espacios de publicidad. El Grupo Novo de Cinema tuvo una tapa en la que promocionaba todo lo que había llevado a Berlín, las películas de las distintas secciones y las que estaban en el mercado, además de la tapa propia que obtuvo *Central do Brasil*. La presencia argentina es prácticamente nula. Si aparece alguna presencia institucional es por el Festival de Mar del Plata. En la revista *Moving Pictures*, salieron tres contratapas con una promoción del Festival Internacional de Mar del Plata, pero sin la más mínima referencia a las películas argentinas presentes en Berlín. Por supuesto no había un stand argentino, lo que dificulta mucho el contacto no solo con compradores, sino con los programadores de festivales, a la hora de encontrarse con esos materiales. Ese contacto hay que hacerlo a pulmón. El año pasado se dio el caso de Esteban Sapir, con *Picado fino*, que era su primera experiencia internacional y estaba verdaderamente perdido, solo y con una película que interesaba mucho. Pero él se sentía totalmente desbordado y desprotegido, sin saber cómo moverse. Hay que armar una mínima estructura de soporte para que los argentinos no desperdicien sus energías siguiendo caminos equivocados. Falta esa estrategia. El Instituto no tiene una política hacia al exterior, y evidentemente no la quiere tener, dado que no hay ninguna señal en esa dirección. Este año estuvo Mahárbiz con Sabina Sigler. Pero estuvieron en función del Festival de Mar del Plata, y no en función de un apoyo institucional a las películas que habían logrado ingresar al festival. Existiendo una institución, no puede ser que no se cumpla con esa función. No es casualidad que Brasil por segundo año consecutivo tenga una película en competencia y que el año pasado hayan hecho en el Foro una muestra monográfica dedicada a Brasil.

**Habláme de *Central do Brasil*, de Walter Salles, la película ganadora.**

Me pareció una película inteligente, de gran sensibilidad y que muestra la madurez de Salles como director. Salles tiene una idea de

cuáles son algunos de los problemas de Brasil como país: problemas de identidad y de migraciones internas. Quiere reconocerse de alguna manera en su país y busca la forma de plantear cinematográficamente esas preguntas que se le ocurren. Y lo hace muy bien. Es la historia de un chico que queda huérfano en la estación central de trenes de Río de Janeiro, la famosa Central do Brasil. Allí se conecta con una maestra jubilada, que sobrevive escribiendo cartas a los analfabetos que pasan por ahí, una práctica muy difundida en Brasil. La relación de estos dos personajes en un comienzo es la peor posible. No solo por la mutua desconfianza, sino porque la maestra, por circunstancias de su propia vida, de lo que significa sobrevivir en Brasil hoy, ha llegado a cierto grado de profundidad, de abyección con su mismo entorno, que hace que en algún momento prácticamente venda al chico. Pero, en algún punto, esto se quiebra. Ella reconoce que hay algo en su acción que ha estado mal y la relación de estos personajes comienza a cambiar. Es un poco un gran viaje por Brasil y, un poco, un viaje hacia adentro de ellos mismos y también hacia el reconocimiento del propio país. Pero todo esto, que a lo mejor suena muy armado, en la película funciona muy bien. Nada está señalado, no hay ningún subrayado. *El viaje* de Solanas podría tener alguna analogía con esta película, pero si hubiera que marcar una diferencia es que *El viaje* trabajaba en clave exclusivamente alegórica. Esta no: es una película narrativa, que se preocupa muchísimo por los personajes, se preocupa por el paisaje, por la forma de registrar ese paisaje y en qué medida ese paisaje va marcando a los personajes. Y lo plantea en términos muy cinematográficos, narrativos, con mucha atención a los personajes. Una película que sí se dirige a un público, pero no demagógicamente.

**¿Qué pasaría si la estrenaran en la Argentina?**

Creo que gustaría. Con un buen lanzamiento y rompiendo la barrera de prejuicio que el público tiene contra el cine latinoamericano,

la película gustaría. Sé que fue comprada por Miramax y que tiene los derechos de distribución internacional.

**¿Y qué más hubo de interesante?**

Me gustó mucho la película de Alain Resnais, *On connait la chanson*. La película parte, de alguna manera, de la misma base que Woody Allen en *Todos dicen te quiero*: la idea de que la canción popular forma parte del inconsciente colectivo y que eso se puede utilizar muy bien como lenguaje. Los personajes —que no se ponen a cantar como en la de Woody Allen— recuerdan, en medio de los diálogos, canciones famosas por sus propios autores. Y las canciones no están enteras, porque lo que plantea Resnais es que lo que quizás uno mejor recuerda de una canción es un verso, una estrofa, un par de palabras. Logra el extraño fenómeno de ser una película muy experimental, que está probando una nueva forma de discurso interior, pero a la vez muy accesible, tanto que es una película de un éxito tremendo en Francia, además de haber ganado el César. Hollywood tuvo una presencia fuerte. Exceptuando la presencia francesa, Europa no estuvo a la altura de lo que este año pudo proponer Hollywood en competencia. También me pareció interesante la película de Jacques Doillon, *Trop (peu) d'amour*. Me pareció una película muy densa, donde se nota la marca de un cineasta detrás. En algún punto es una película incómoda, porque trata sobre el cine dentro del cine y hay cierta autoindulgencia que siempre es molesta, pero al mismo tiempo se nota que es una película hecha por un cineasta. Con esas excepciones, lo que el cine europeo mostró en el festival fue pobre. Evidentemente no está pasando por un gran momento, al menos para aquellas películas del tipo de las que van en competencia, que aspiran también a una cierta proyección de mercado. Eso es distinto de las películas que van al Foro, que tienen otras pretensiones.

**¿Qué te pareció la de Tarantino, *Jackie Brown*?**

Es una película muy pensada. Me parece que Tarantino estaba en una encrucijada muy grande: ¿adónde iba? Por un lado se mantiene fiel a sus propios gustos, a sus intereses, a una cierta línea del cine negro, pero, al mismo tiempo, evita todos los clichés que se podían esperar de Tarantino. Escapa a ellos a pesar de que lo podría haber arrastrado el éxito que tuvo *Tiempos violentos*, un éxito impensado porque surgió como una película independiente. En ese sentido, creo que lo más inteligente que hizo Tarantino es no haberse dejado seducir por ese éxito ya que esta película, *Jackie Brown*, no va a tener de ninguna manera el atractivo que *Tiempos violentos* tuvo para el público. Es una película muy austera, hecha en función de los personajes, muy rigurosa con lo que quiere contar y que, al mismo tiempo, no se aparta del mundo que le interesa a Tarantino. Está realmente muy bien. Tiene unos laburos bárbaros de Pam Grier y Robert Forster que

son como resucitados: esos tipos no existían y están bárbaros.

#### ¿Y qué tal los Coen?

Los Coen, la verdad que muy bien. Me pareció que *The Big Lebowski* es una película muy imaginativa y en algún punto más interesante que *Fargo*. Porque con *Fargo* yo notaba un problema, que suele aparecer en el cine de los Coen, que es un problema de tono. Ellos están contando algo en serio y, al mismo tiempo, ellos mismos no se creen lo que están contando. Me parece que esta película se juega directamente a una comedia lunática, por así decirlo, muy imaginativa en cuanto a recursos, a soluciones de guión y que, también, como decía para el caso Tarantino, es muy fiel al universo de los Coen. En esta película el modelo obvio es el de Chandler, pero un Chandler revisitado, muy lisérgico, muy pop. Además la película está ambientada en un momento muy particular de Estados Unidos, que hasta ahora no había sido explotado: la guerra del Golfo. Ese momento no había sido trabajado por el cine norteamericano. Esta película lo hace con personajes que son unos veteranos de la guerra de Vietnam totalmente reventados: unos californianos que se dedican solo a jugar al bowling. Hay mucho humor, del mejor que son capaces de dar los Coen.

#### ¿Y en las otras secciones encontraste alguna película tapada?

Este año, a diferencia del año pasado, no encontré grandes revelaciones. No quiere decir que no hayan existido. Son muchas películas para tan poco tiempo. Y no llegué a ver ninguna deslumbrante. Pero me parece que este año el nivel de la competencia oficial fue más alto, en líneas generales, que en años anteriores.

#### ¿Hay alguna tendencia? A simple vista, el programa no parece muy vanguardista.

No, la competencia en Berlín tiene la tradición de ser bastante académica y no de buscar películas de vanguardia. Aun así, hay veces que se filtran: el año pasado *El río* de Tsai Ming-liang estaba en competencia. Lo que pasa es que son las películas que generalmente más sufren.

#### ¿Y qué tal las retrospectivas?

Berlín tiene algo que no tienen otros



Vinicius de Oliveira y Fernanda Montenegro en Central do Brasil

festivales, que son unas retrospectivas maravillosas. Este año hubo una dedicada a los hermanos Siodmak: Robert Siodmak y su hermano Curt, mucho menos conocido, pero que fue un personaje que dejó su marca en los estudios Universal y en las películas clase B, sobre todo como guionista, aunque también llegó a dirigir. Además, lo que tienen de magnífico las retrospectivas de Berlín es que te permiten ver al cine en perspectiva. Para un tipo como yo, que estaba siguiendo la competencia oficial, con dos o tres películas flamantes, actuales en cartelera, las retrospectivas te permitan, una vez cumplido el trabajo diario, hacer toda una especie de viaje en el tiempo. Ir a la noche a ver una o dos películas viejas y no solo encontrarte con otro lenguaje y otra forma de concebir el cine, sino con una perspectiva para ver el cine de hoy. Además tienen que ver con la identidad de Berlín como ciudad y como festival, porque en los últimos años —quizá lo ha hecho siempre, pero hablo de los años que me ha tocado vivir a mí— la retrospectiva estuvo dedicada generalmente a algún director de Alemania o de algún país de la Europa germanoparlante. Hace unos años hubo una retrospectiva magnífica de Eric von Stroheim; unos años después la de Billy Wilder, la de William Wyler y ahora los hermanos Siodmak. Los tipos recuperan su pasado y establecen, a su vez, un nexo, un puente entre pasado y presente. Los Siodmak empezaron en Berlín,

se exiliaron, estuvieron en París, Londres, Hollywood, pero después volvieron. Incluso hay una película que no alcancé a ver que se llama *Las ratas* del año 55, que ganó el Oso de Oro. Son, por supuesto, copias flamantes, en un cine antiguo que es maravilloso, el Astor. Es un placer.

#### Uno en los festivales tiene un feeling de cómo anda el cine en general. Yo tengo la sensación de que es una época positiva.

Es una época buena, por la punta del iceberg que vi en Berlín. La sensación colectiva es buena, hay un interés del público en ver determinadas cosas. El hecho de que el Foro tenga siempre un público fiel, con películas que en otro espacio no tendrían un lugar, es bárbaro. Incluso, la sección Panorama, que antes era una sección más convencional, ahora está presentando trabajos mucho más arriesgados formalmente, temáticamente, políticamente y tiene muy buena respuesta. Más allá de cierto escepticismo general de la institución crítica que, en general, nunca está satisfecha con lo que está viendo, con el festival que está viviendo. Eso es un clásico. Si uno se puede abstraer un poco de ese microclima sin ser ajeno al conjunto, si uno puede tomar un poco de distancia, la cosa no es tan mala como podría parecer en una primera instancia. ■

Entrevista: Quintín

**Video Club Master**  
Rivadavia 4654  
Capital  
Tel 903-7187

Cine Clásico  
Fellini - Visconti  
Orson Welles  
Promoción Estudiantes de cine

**Dos cursos de Eduardo A. Russo**  
**Actualizaciones en el análisis del film**  
(corrientes - métodos - modelos)

**Una incursión en el cine fantástico**  
(historia-teoría-crítica)

solicitar entrevista al 823 9270  
(nuevo teléfono)

## Las vaquitas son ajenas

*El INCAA acaba de anunciar un cambio en el sistema de subsidios a las películas argentinas. Los resultados pueden ser catastróficos para quienes pretenden la renovación del cine argentino.*

por Gustavo Noriega

Como los cowboys de *Río Rojo* que estaban encargados de llevar ganado por la ruta Chisholm, la administración de Mahárbiz al frente del INCAA ha estado siempre publicitando su gestión a través de los números. A veces las vacas a ser contadas para Mahárbiz son las películas, otras veces la cantidad de público. Las distintas formas de autoglorificación se han contradicho a tal punto que el INCAA acaba de sacar una resolución modificando el régimen de subsidios implementado por él mismo argumentando que “se advierten casos de falta de equidad”. La única coherencia que ha mantenido esta administración es que nunca tomó en cuenta para los regímenes de subsidios un criterio artístico, con una política clara y manifiesta de renovación.

Esta modificación del régimen de subsidios (resolución 343/98) tiene una particularidad que la hace única en el mundo. A través de la Ley de Cine, el régimen de promoción de películas había quedado como la única área en la que el Estado intervenía para modificar las condiciones creadas por el mercado. Con esta enmienda pensada por Mahárbiz, la consecuencia es que el Estado interviene para *acentuar* la tendencia del mercado, asegurar las ganancias de los grandes grupos y hacer desaparecer a los más pequeños, a quienes no tengan acceso a la propaganda televisiva o estén al margen de los grandes circuitos de explotación. Es una nueva versión del Estado de Bienestar, solo que en este caso el bienestar es para Artear, Telefé, Patagonik, etc.

Repasemos un poco las nuevas condiciones. El subsidio por medios electrónicos anteriormente podía ser de 625 mil dólares si la película era declarada de interés especial o de 375 mil dólares si la calificación era de interés simple. Una tercera categoría, “sin interés”, dejaba a las películas sin este subsidio. El encargado de llegar a este dictamen era el Consejo Asesor. Esa “falta de equidad”, según el INCAA, llega como consecuencia del hecho de que muchas de las películas que llegaron a algunos de estos subsidios han tenido una cantidad ínfima de espectadores. La nueva disposición, que

corrige esa “injusticia”, impone una escala que va de los 125 mil a los 625 mil pesos de acuerdo con la cantidad de espectadores. Esta escala dispone que el subsidio de interés especial íntegro solo lo cobren las películas que superen los 200 mil espectadores.

El argumento que dice que se favorecerían injustamente películas que no atraían el favor del público enmascara el hecho de que esto puede deberse a dos factores muy diferentes entre sí y que hacen que la palabra “injusticia” no se pueda aplicar en la misma forma. Una cosa es que una película argentina nueva, con una propuesta estética arriesgada y sin nombres conocidos ni sustento publicitario de la televisión atraiga pocos espectadores. Dadas las condiciones del mercado esto es lógico que suceda así y, si uno justifica la intervención del Estado, apoyar este tipo de películas debería ser una de sus obligaciones principales. Otra cosa muy distinta es el fracaso estrepitoso de directores que han demostrado a lo largo de extensas carreras que sus aportes artísticos son tan escasos como sus logros comerciales. Curiosamente a este tipo de aberraciones es a las que el Instituto en la era Mahárbiz dio más aire, otorgando créditos a productos incalificables como *Policía corrupto*, *Adiós abuelo*, *La herencia del tío Pepe* o *Sapucay*. Es imposible pensar que estas películas podrían haber sido filmadas bajo otra administración. Otros administradores podrán cometer otras barbaridades pero estas —por sus nombres, por su ideología, por sus contenidos estéticos— llevan el nombre del actual conductor del INCAA grabado en sus frentes. Invocar sus fracasos para justificar esta poda en los subsidios es de una deshonestidad inconmensurable.

¿Cuál es el motivo que tuvo Mahárbiz para modificar esta política siniestra para reemplazarla por una peor? Según un detallado artículo del semanario *trespuntos*, “En el 97 se estrenaron 26 películas nuevas, algunas de ellas con gran suceso. Ahora sí había que pagar una cifra alta de subsidios, algo que se hubiera logrado si se preservaba el dinero de los

años anteriores. Ese dinero, como vimos, se había evaporado por simple imprevisión, si la palabra adecuada es imprevisión. Y ahora, no dan las cuentas". Entonces, con menos plata en la caja, la reducción en el gasto de los subsidios lo que hace es asegurar el pago a los multimedios, que son quienes harán películas con asistencias de más de 200 mil espectadores en detrimento del resto, en el cual pagarán justos y pecadores. No más regalos a aventureros como Hugo Sofovich o Emilio Vieyra, quizá, pero tampoco el estímulo para la aparición de jóvenes figuras. El futuro de la mano de Mahárbiz trae más productos como *La furia* o *Comodines* y nada de *Rapado* o *Pizza, birra, faso*. En realidad, de aventureros tampoco estaremos exentos si son ciertas las declaraciones de Eliseo Subiela en *La Nación* el 21 de marzo. Según el director de *Pequeños milagros*, el presidente Menem, con quien dice mantener una relación de alma a alma, le habría encargado filmar una película sobre el mariscal Francisco Solano López, en lo que vendría a ser una versión moderna del "arte oficial". El proyecto costaría la, para nuestro medio, increíble suma de diez millones de dólares, más del triple de una película nacional cara. En una vergonzosa mezcla de roles, a la participación del Presidente hay que agregarle la del propio Mahárbiz en carácter de productor ejecutivo y la de Sabina Sigler como productora delegada. Sigler es miembro del Comité de Créditos que dictaminaba las películas que son beneficiadas. Este panorama terriblemente descorazonador se cierra con la cobertura escandalosa hecha por el diario más importante y de mayor influencia. Cuando la comunidad cinematográfica se preguntaba por el futuro del cine nacional independiente y la revista *trespuntos* publicaba un artículo donde denunciaba un conjunto de irregularidades de la

administración Mahárbiz, casi como una respuesta directa *Clarín* desplegaba el 20 de marzo una doble página titulada "La avalancha que viene" anunciando en tono triunfalista que hay 135 películas argentinas entre estrenos próximos y proyectos. La nota —otra enumeración eufórica de títulos y nombres a la que el INCAA y sus voceros dependientes nos tienen acostumbrados— en ningún momento menciona el tema de los subsidios, ni distingue la calidad de los proyectos ni aventura cómo será el futuro más allá de los números. Uno podría calificar de autista a su autor, Pablo Scholz, si no supiera que el medio para el que trabaja es parte de la noticia. Artear, una de las beneficiadas, es miembro del grupo Clarín y esa nota parece más un agradecimiento de empresa a empresa (Artear y el INCAA) que un trabajo periodístico. Este silencio ominoso no es privativo de *Clarín*. La industria cinematográfica no se ha hecho oír. Hace unos días, el actor Alberto Segado utilizó el programa *El refugio de la cultura* para denunciar vehementemente lo que para él era un manejo lamentable de la Secretaría de Cultura de Buenos Aires y del Teatro San Martín. No ha aparecido en el cine una persona con la valentía comparable para hacer oír su voz escandalizada. Mahárbiz subió al INCAA amparado en su fama de buen administrador. Su ignorancia absoluta del medio cinematográfico era compensada, según sus defensores, por su irreprochable manejo de la plata pública. Hoy, a un par de años de gestión y luego de maladministrar los 60 millones de pesos que maneja el INCAA (dinero del que nunca antes el cine argentino dispuso), queda claro que los méritos de Mahárbiz se reducen a la puesta en práctica inescrupulosa de una máxima: "darles más poder a los poderosos". ■

**Primer plano**  
**de tu talento.**

**CARRERA DE DIRECCION DE CINE**  
Título Oficial (3 años)

**CARRERA DE GUION**  
(3 años)

**TALLER DE DIRECCION A CARGO DE RAUL PERRONE**

**SEMINARIO DE INTRODUCCION AL CINE BIZARRO A CARGO DE DIEGO CURUBETO**

**cievyc**  
FUNDACION NOVUM  
Cochabamba 868 - Capital  
Tel.: 307-6170/7297

**U l t i m a s   V a c a n t e s**

**MARZO • CINE LORCA**  
**PREESTRENO DE "SOPLO"**  
**LARGOMETRAJE REALIZADO**  
**POR LOS ALUMNOS DEL CIEVYC**

- Destacado plantel docente
- Conexiones con el medio
- Completo equipamiento y materiales por alumno
- Prácticas constantes en Fílmico y Video

# El caso Riefenstahl o el fin de la inocencia

por Mauricio Martínez-Cavard

“La historia me condenó”, podría decir cualquier mañana Leni Riefenstahl desde lo alto de sus noventa y tantos años al leer el texto de Silvia Schwarzböck publicado en *El Amante* hace algunos meses, pero dudo de que la nonagenaria se tome la molestia de leer esa preciosa y complicada repetición de dos lugares comunes convertidos en axiomas irrefutables: 1) Leni Riefenstahl es culpable de haber realizado dos obras cinematográficas geniales consagradas a la gloria del Führer, 2) Leni Riefenstahl es culpable de complicidad criminal con Hitler.

En consecuencia, cualquier aproximación de su caso bajo una perspectiva distinta a la del índice acusador es sospechosa de blasfemia histórica o de antisemitismo.

Quizá resulte “peligroso”, a lo mejor es demasiado temprano; igual decido abandonar el rebaño de jueces poltrones en que nos ha convertido el consenso fácil de la mundovisión y asumo el riesgo (en plena posesión de mis facultades mentales, a pesar de no estar muy seguro en lo que concierne a mis facultades intelectuales) de abordar el caso Riefenstahl desde una perspectiva puramente cinematográfica.

Lo primero es seguramente indiscutible: desde un punto de vista puramente estético, Leni Riefenstahl es una directora cuya influencia aún sigue vigente y su talento, en otras circunstancias, la hubiera puesto en el pedestal de los cinéfilos amantes de la forma pura. Basta ver desfilar un comercial en la tele para darse cuenta de que la iconografía que ella “inventó” sigue ahí, solo que en lugar de vender directamente un Führer, nos vende un modo de vida y un sistema político a través de un jabón desodorante, de un perfume o de un carro último modelo. Para convencerse de ello basta con echar un vistazo a la cobertura que la televisión americana hizo de los Juegos Olímpicos de Atlanta: además del chauvinismo evidente de las transmisiones, el cinéfilo hubiera podido reconocer sin esfuerzos la estética riefenstahlina en cada una de las tomas. ¿Quién puede negar que la estética televisiva con la cual se mira el deporte en la tele es rigurosamente la misma de las *trouvailles* que hiciera Leni Riefenstahl filmando los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936? Los temas fundamentales de “la estética fascista” siguen estando ahí: el culto al cuerpo joven del guerrero o de la amazona, y las ventajas de un modo de vida y de un sistema político personificados en un nuevo héroe: el campeón... y la top

model, encarnaciones del “humano ideal”. Sin embargo, convivimos día a día con esas imágenes estéticamente fascistas sin padecer malestares hepáticos.

Defender o acusar a Leni Riefenstahl no tiene ningún sentido y el propósito de estas líneas no es el de convertirme en su abogado. El documental de Ray Müller comienza precisamente planteando la cuestión de su culpabilidad, y Silvia Schwarzböck tiene razón al decir que de cierta manera Müller acaba por absolver involuntariamente al personaje que esperaba condenar. Es porque Müller tuvo el coraje de darse cuenta en el curso del rodaje de que había planteado la pregunta equivocada. De nada sirve saber si Leni Riefenstahl fue nazi o no: basta con saber que no tomó parte, de ninguna manera, en la Solución Final para absolverla, como tuvieron que ser absueltos por la fuerza de las cosas los millones de alemanes que sucumbieron a la fascinación nazi, que votaron por Hitler y durante más de seis años lo apoyaron incondicionalmente, simplemente porque sacó al país de la crisis económica y porque erradicó el desempleo (¡30% en 1929, 0% en 1934!). No hay que olvidar que en 1936 (año en que se rodó *Olympia*), la Alemania de Hitler era objeto de admiración en el mundo entero.

Quiero decir con esto que Leni Riefenstahl no puede ser juzgada por los mismos jueces ni con los mismos criterios que primaron en el proceso de Nuremberg. Leni Riefenstahl debe ser, mejor que juzgada, estudiada por sus pares, es decir, por los cineastas, a la luz de las revelaciones de la Historia y desde una perspectiva cinematográfica. En otras palabras, juzgar a Riefenstahl desde la sola perspectiva de la Shoah es una facilidad que elimina una pregunta de fondo a la cual pocos cineastas quieren enfrentarse hoy en día: el cine es, sí o no, una cuestión de moral. Pocos casos en la historia del cine permiten asomarse con tanta claridad a este interrogante.

Para mí, como director, el caso Riefenstahl es un paradigma que plantea numerosos interrogantes a los cuales hay que intentar responder de la manera más ecuánime posible: el cometido es buscar el sitio justo, la mirada justa que el cineasta puede desarrollar hoy por hoy, desde un punto de vista artístico, moral y político, tomando en cuenta las lecciones que ofrece la historia de su oficio. Y Leni Riefenstahl, para los directores de cine, es un caso de escuela. El cineasta de hoy, heredero de cien años de historia de imágenes en movimiento, no puede pasar por encima de los

films de Riefenstahl sin plantearse la pregunta de su propia actitud frente a las imágenes.

La primera y quizá la más importante de las lecciones que nos lega Riefenstahl es que no se puede tener una mirada inocente frente al poder, cualquiera sea la forma que este adopte. Esto concierne a la evidencia de la propaganda y la estética manipuladora de la publicidad. La segunda lección es que no existe belleza inocente a partir del momento en que hay encuadre, a partir del momento en que se escoge un fragmento del espacio y se lo separa de su contexto para instalarlo en una continuidad narrativa autónoma. Dos lecciones fundamentales que a lo mejor expreso impropriadamente, pero que constituyen un pesado equipaje para quien quiera ejecutar los gestos del cine.

A todas luces, lo que le ha interesado siempre a Leni Riefenstahl en el cine es la "belleza intrínseca del encuadre". La estética pura. Esto aparece claramente durante todo el documental de Müller, es una de las afirmaciones que la directora reitera sin ambigüedades y que no se puede poner en tela de juicio, simplemente porque sus films son la ilustración perfecta de esa actitud. Basta con asistir a una proyección de *Olympia* para comprobarlo, y tengo las ínfulas de afirmar que no existe un solo fotograma en la obra de Leni Riefenstahl que pueda desmentir esa actitud, incluyendo su controvertido libro de fotografías sobre los nuba. Curiosamente, este es uno de los puntos sobre los cuales se la acusa de mentir descaradamente, quizá porque resulta más confortable seguir sosteniendo que se puede tener una mirada políticamente neutra al filmar y en consecuencia Leni Riefenstahl es culpable de haber traicionado la estética, la belleza pura, con objeto de servir deliberadamente los propósitos criminales de Hitler. De esta manera podemos seguir pretendiendo que puede existir alguna forma de inocencia al encuadrar, y Gillo Pontecorvo puede volver a ejecutar su famoso travelling sin darle náuseas a nadie. De esta manera podemos seguir viendo el *Underground* de Kusturica como una obra maestra, estéticamente perfecta, políticamente neutra y moralmente inocente. No. Radicalmente no. NO con mayúsculas.

Yo afirmo que Leni Riefenstahl, al ejecutar su célebre travelling vertical sobre la multitud uniformada en el estadio de Nuremberg en 1936, filmó exactamente con el mismo estado de ánimo que Kusturica cuando filmó *Underground*: no quiso saber nada de lo que estaba ocurriendo a su alrededor, tan solo quiso hacer imágenes bellas sin importar el contexto. La obsesión del encuadre y de la belleza en estado puro. Para Leni Riefenstahl no existe ninguna diferencia entre filmar peces de colores en el fondo del mar y filmar una multitud de soldaditos nazis primorosamente encuadrados. Y es precisamente en esa despreocupación por lo que está fuera del encuadre donde se hallan las claves de su verdadera culpabilidad, porque es justamente ahí donde se la puede acusar de negligencia criminal. Curiosamente, este argumento ha sido utilizado pocas veces contra ella. Contra Kusturica nunca, evidentemente.

Acusar a Leni Riefenstahl de mentir cuando dice que no se interesó nunca en la política es precisamente absolverla definitivamente, porque si ella miente al pretender desenvoltura con respecto a la ideología nazi, no queda más remedio que juzgarla, como a todos los alemanes, en función de los actos concretos cometidos contra los judíos durante la

Segunda Guerra Mundial y no en función de su adhesión al Partido Nacionalsocialista. Y ahí la dama es irreprochable ya que nadie puede afirmar seriamente que haya participado en forma directa o indirecta en la Solución Final, ni que haya denunciado o cometido el menor acto de barbarie contra un judío. Incluso el haber utilizado prisioneros gitanos para su último film (*Tiefland*) no vale como argumento en su contra ya que prácticamente toda la mano de obra usada por la industria alemana durante la guerra provenía de los campos de concentración o eran prisioneros de guerra. El cine no escapó a esa constante y estoy seguro de que, buscando un poco, los archivistas acabarán por descubrir un sinnúmero de hechos comparables en otros films antes de la debacle del régimen nazi.

Una cosa es acusar a Leni Riefenstahl de negligencia criminal y otra muy distinta es acusarla de complicidad con el nazismo. Lo primero nos obliga a proyectar su sombra sobre cada uno de nuestros gestos cinematográficos y sobre la mirada que posamos en cada film a cuya proyección asistimos. Lo segundo nos absuelve por adelantado como cineastas, y como espectadores nos permite disfrutar sin indigestarnos la sopa que nos sirve la mundovisión cada día en dosis más generosas. Basta con disparar el índice izquierdo sobre el chivo expiatorio de un pueblo culpable de haberse equivocado, culpable de haber sucumbido a las tentaciones fáciles y a las imágenes bellas. Como ese espectador que sale seducido y satisfecho del film de Kusturica, admirando la extraordinaria estética de la película, y termina apetitosamente su velada devorando un asado, en el mejor de los casos algo intrigado por el curioso destino de ese pintoresco país de los Balcanes sobre el cual finalmente no aprendió nada, aparte de que allá cortan los cables de la electricidad con los dientes sin preocuparse por desenchufarlos, o que el bombardeo del zoológico de Sarajevo es el único evento digno de compasión de todo cuanto ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial en Yugoslavia. ¿Alguien acusa a Kusturica de negligencia criminal frente a la "purificación étnica" desencadenada por los serbios? No. En el mejor de los casos los intelectuales televisivos franceses tipo Bernard Henri Levy lanzan una triste y árida polémica sobre el financiamiento del film, al cual contribuyó el gobierno serbio en pleno apogeo de la guerra. Pero poca gente interroga el film acerca de la desenvoltura criminal que significa ejecutar los gestos del cine sin tomar en cuenta el contexto, sin preocuparse de la tragedia, del dolor y del desgarramiento humanos, utilizando ese contexto en tiempo real como materia prima de un film que, crimen de crímenes, ni siquiera tiene el coraje de tomar el partido de las víctimas aun cuando identificarlas resulte difícil y quizás imposible.

Como Leni Riefenstahl frente a la imponencia de las manifestaciones nazis. Y así como Leni Riefenstahl recibió honores y condecoraciones de los gobiernos europeos y americano al presentar sus films (medalla de oro en París en 1939 por *Olympia*, para citar solo uno), Kusturica recibe honores y palmas sin parpadear, sereno en su torre de esteta glacial e inocente.

Los films de Leni Riefenstahl marcan el fin de la inocencia de toda mirada cinematográfica, tanto en directores como en espectadores. He ahí su crimen. He ahí su verdadero lugar en la Historia, y en la Historia del cine. Tenemos que aprenderla de memoria y acostumbrarnos a desconfiar de las imágenes bellas, aun cuando esto solo sirva para no morir engañados, lo cual ya es toda una proeza. ■



Jean-Pierre L aud y François Truffaut, 1959

*The* **Guardian**  
Weekly

Always on Sunday

## Buenos Aires Herald

Argentina's International Newspaper  
Azopardo 455

1107 Buenos Aires - Argentina

  342-8470/76/77/78/79 - 342-1535

Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860

E-mail: [baherald@newage.com.ar](mailto:baherald@newage.com.ar)

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

# Un momento Kodak

Hace unos días visitó Buenos Aires Robert P. Aschman, vicepresidente de Kodak Internacional y presidente del área de la empresa dedicada al cine. Nuestro amigo Nicolás Casolino, a cargo de la filial argentina, organizó un encuentro con periodistas de las revistas de cine locales. Con el mecanismo de las reuniones de trabajo a la americana, Aschman contestó preguntas durante más de tres horas. Los cronistas de El Amante recuerdan aquí algunas de sus respuestas.

por Flavia de la Fuente y Quintín

Para un crítico de cine suele ser una curiosa experiencia hablar con los hombres de negocios. Uno habla del mismo objeto, pero con perspectivas diferentes, muchas veces opuestas. El caso más extremo es, aparentemente, una charla con un fabricante de película: el hombre vive del celuloide y uno de lo que está impreso en él. Sin embargo, la exposición de Richard Aschman, responsable máximo del área de Kodak que se ocupa del cine, resultó sorprendentemente afín a muchas de las preocupaciones de los presentes y sus respuestas desde el campo de la industria y la tecnología aclararon dudas sobre el presente y el futuro del cine. Estos son algunos de los conceptos de Aschman.

**El negocio va bien.** Desde hace unos cinco años, la cantidad de salas y la afluencia de público vienen aumentando en todo el mundo. El éxito de los multiplex es obviamente bueno para Kodak: más copias equivale a más ventas.

**Ventajas del celuloide.** Aunque el video en todos sus formatos se usa cada vez más, esto no va en detrimento de la película cinematográfica y no solo en el cine comercial. En las otras dos áreas que maneja Aschman, la televisión y la publicidad, los profesionales se vuelcan al celuloide. A pesar de que es más caro que el video, la calidad de la imagen sigue siendo imbatible (aun la TV de alta definición está lejos). Una publicidad rodada en cine vende más porque se ve mejor y lo mismo ocurre con las series de televisión y los documentales que, además, si se hacen en cine tienen una vida más prolongada. Para poner un ejemplo, *Los tres chiflados* no hubiera sido un favorito de varias generaciones de haberse hecho en otro soporte.

**Chicas y gigantes.** En la industria americana, cada vez son menos viables las películas de

costo intermedio (veinte a cincuenta millones). Los grandes monstruos, con sus enormes gastos de marketing, tienen más posibilidades de dar ganancia que las películas medias. En cambio, las películas baratas (de uno a veinte millones) tienen también buenas posibilidades: el riesgo disminuye considerablemente. Esto es bueno también para las películas de otros países si encuentran una distribución internacional. Hoy, las cinematografías nacionales registran una leve alza respecto de hace algunos años.

**Titanic y los grandes éxitos.** Películas como *Titanic*, que se mantienen largo tiempo en cartel, no son demasiado buenas para Kodak: se hacen más copias si los films tienen menos éxito y tienen una rotación mayor en las salas.

**Los 150 pasos.** Según Aschman, hay 150 etapas distintas en la manufactura de una película. Kodak aspira a ocuparse de la mayor cantidad posible, aunque hoy solo da respuesta a unas pocas. Por ejemplo, el uso de cámaras de foto digitales en un set permite jugar con ellas en la computadora y le da al director de una película la posibilidad de elegir la iluminación que prefiere sin perder tiempo y dinero haciendo pruebas con las luces reales.

**Tecnología digital.** La tecnología digital ha revolucionado el montaje y los efectos especiales. Hoy es perfectamente posible escanear lo que se registra en película y llevarlo a un soporte magnético, editar e introducir los efectos y luego volver a copiar al celuloide. Sin embargo, las dos transferencias son un proceso muy caro. Por una parte, el escaneo es lento y solo unas pocas máquinas en el mundo pueden hacerlo sin perder información. Pero, aun en el caso de usar equipos menos sofisticados, el costo de transferir una hora y media de película no

baja del medio millón de dólares, una cifra límite para películas de bajo presupuesto.

**El viejo sistema.** Algunos anuncian que en un futuro cercano, la proyección tradicional será sustituida por una transmisión desde un punto central a distintas pantallas de alta definición. Aschman se muestra escéptico con estas predicciones: la reconversión alcanzaría costos prohibitivos con la tecnología actual y el sistema sería muy restrictivo.

**Mejores proyecciones.** Aschman declara que, con los nuevos sistemas digitales, el sonido actual en los cines es plenamente satisfactorio. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la imagen. En todo el mundo, los dueños de los cines se preocupan poco por la calidad de la proyección. Para ver el cine bien, se requiere de un mantenimiento constante. La empresa está implementando en Estados Unidos un sistema de inspecciones periódicas a las salas, para darles a aquellas que aprueben una especie de "Certificado Kodak", que le permitiría al público saber que allí se proyectan los films como corresponde. ¿Algún cine de la Argentina pasaría el test?

**Los cines del futuro.** Kodak tiene el proyecto de construir en distintas ciudades del mundo salas prototipo en las que las condiciones sean perfectas para el espectador. Esto incluye posibles innovaciones, como la de rotar la pantalla hacia arriba, de modo que los films se vean desde una posición completamente reclinada. Una de las ciudades elegidas podría ser Buenos Aires.

Si alguna conclusión sacamos después de escuchar a Mr. Aschman, es que hay cine para rato. Frente a este panorama abiertamente optimista, hasta nos sentimos inclinados a pensar que incluso puede llegar a haber buenas películas. ■

# DISPAREN SOBRE EL AMANTE

## Queridos amantes:

Felicitaciones por el riesgo asumido y el resultado conseguido con el nuevo arte de tapa y la diagramación de la revista. Ahora cuesta identificarla en los kioscos, pero bien vale la satisfacción de descubrir con qué nueva portada aparecerá cada mes.

¿Para cuándo el índice del año 1997? No lo demoren mucho, es indispensable para consultas y revisiones. ¿No pensaron hacer una base de datos informatizada de *El Amante*?

Pídanle a T. Abraham que un "casi" fenómeno de masas como *Titanic* no debe quedar ausente de su opinión; me sería de sumo interés y placer leer sus observaciones sobre la misma. Si no la vio, mándenlo urgente al biógrafo.

Me entretienen, me enervan, me educan, me apenan, me emocionan y me siento cómplice (estando de acuerdo o desaprobándolos) de esto que nos regalan (\$ 7,5 mediante) mes a mes: la pasión por el cine. Sigán así.

Saludos para todos y en especial a Haydée. ¡Ah!, ¡y aguante Noriega!

Guillermo Nicolás Mosso

PD: ¿Podrían indicarme si tienen en existencia todos los números de 1996 y 1997 para completar la colección?

N. de la R.: Están todos los números disponibles (excepto el 3 y el 13 que están agotados) en Esmeralda 779, 6° A.

## Al amante de cine:

Las luces se callan. Las voces se apagan.

El corazón late, expectante, impaciente.

Las pupilas se agitan; los labios tiemblan.

Nos emocionamos de cuerpo entero.

Una imagen nos inunda el espíritu; luego otra, y otra, una exposición sutil y exhibicionista de fotos del alma. Una voz mancha el silencio del mundo. Estamos desnudos, expuestos a la experimentación de miles de sensaciones que nos hacen sentir vivos. Buscamos que nos muevan, que nos conmuevan.

Buscamos al otro; hurgamos en su ser, tratando de definir sus miserias y riquezas, intentando acercarnos a su esencia; nos sumergimos en lo exquisitamente vulgar de lo humano buscando el reflejo de lo incorruptible, de lo casto, y de esa búsqueda odiosica es que finalmente nos encontramos con nosotros mismos. Y vivimos la experiencia de ser felices, mágicamente felices, utópicamente felices.

Otra vez.

Las luces se callan. Las voces se apagan.

El corazón late.

Y una lágrima recorre mi mejilla.

Sabrina Grosman  
Capital Federal

PD: Gracias a toda persona que se sienta parte de esta revista (escritor o lector) por compartir ese maravilloso sentimiento de amar el cine.

## Señores directores:

Mucho se ha hablado y escrito sobre el film de Cameron que, probablemente, arrase en la próxima ceremonia de los premios Oscar. Tal vez demasiado.

Una parte de lo escrito trata de las reivindicaciones de la película, de su contenido marxista, de la lucha de clases, de la irresponsabilidad

de los dirigentes y del sistema, etc., etc. Todo ello me lleva a pensar lo siguiente: ¿realmente queremos hablar de un simple producto industrial de 280 millones de dólares? ¿No lo estaremos utilizando para poder discutir temas que de otra forma sería imposible poner sobre el tapete? Debemos admitir que discutir sobre marxismo hoy en día no es socialmente aceptable. La sociedad se encuentra tan a la derecha que hasta Juan Pablo II parece progresista. La película del barco que se hunde parece una oportunidad única para establecer ciertos tópicos en tiempos en que más de uno (incluyéndome) se siente con el agua al cuello. De no haberse realizado *Titanic*, podríamos haber acudido (en caso de extrema necesidad) a *Good Will Hunting*. Y con un poco de buena voluntad, también pueden rescatarse trozos de protesta social en *Mejor... imposible*.

El hecho es que no interesa en demasía si Cameron introdujo o no ese elemento, que algunos reivindican y otros niegan. La realidad es que ese elemento (si realmente existe) no es parte de la línea central del guión. Solo se constituye como un agregado dramático a la segunda sección del film, dedicada al agonizante hundimiento del barco. Jack ni siquiera es un proletario propiamente dicho. Parece un artista caído momentáneamente en desgracia. Por lo tanto, introducir la lucha de clases como elemento decisivo al instante de redactar una crítica me dice más del estado de las cosas (y del pensamiento del crítico sobre ellas) que lo que puedo llegar a inferir de la película como obra de arte a partir de ese texto.

Si creemos necesario reivindicar el pensamiento marxista en una época en la cual parece necesario, debemos hacerlo de una forma seria y clara. Utilizar una crítica de cine para ese fin desvirtúa a la crítica misma. Por supuesto que lo dicho no se aplica si la lucha de clases se constituye en el argumento de una película. En el caso de *Titanic*, no lo es.

Si en realidad deseamos escribir sobre la película, no tenemos la necesidad de encontrarle la quinta al gato para justificarnos. *Titanic* es una película simple, con un argumento simple, con personajes esquemáticos, que nos provoca cierto terror por una verdad simple que no podemos rebatir con ninguna complicada discusión acerca del comportamiento de la White Star Line y la alta clase británica de la época: el barco se hunde y los botes no alcanzan para todos. El barco se hunde. Y no hay vuelta que darle. Creo que Cameron logra de alguna forma integrar al público al horror colectivo del hundimiento. En algún momento de la última hora sentimos esa mezcla de fascinación y terror: "el barco se hunde, y es muy posible que no salgamos vivos de esta". Si ese sentimiento existe en la platea, Cameron ha logrado algo. Ese algo sigue siendo poco. Pero allí, en lo central de la película, es donde deben buscarse los logros y las fallas. La historia de amor y el hundimiento del barco son los ejes de *Titanic*. Ir más allá significa dejar la crítica e internarse en los terrenos de la discusión. Discusión que, acertada o no, justa o no, versa sobre temas ajenos al arte, a los rollos de 35 mm que estamos analizando para pelearnos con nuestros colegas, para deleite de los lectores.

Pablo Martín Podhorzer  
Ituzaingó

## Señor Quintín y demás colaboradores:

Soy lectora de la revista desde el comienzo, y de modo relativamente fiel. También leo *Premiere* en inglés, *Sight and Sound* y *La vereda de enfrente*, entre otras publicaciones de cine. Las críticas de Quintín (ej.: la de *Contracara*, de John Woo) dan muestra de un conocimiento enciclopédico, de una elegancia de estilo que supera ampliamente las cualidades de la película en cuestión. Otro acierto asombroso es la puesta en tapa de *Cenizas del paraíso*, esa película ridícula de Marcelo

Piñeyro, reivindicada por usted, no se sabe por qué. Muy inteligente la deducción de la segura nominación para el Oscar de dicho film, pero que, a la hora de los resultados, fue un fiasco. Los comentarios de viaje de su mujer, Flavia de la Fuente, constituyen un catálogo de nimiedades que matizan la seriedad de otros artículos de la revista. Es notable la persistencia de los redactores en elogiar cualquier película de John Ford, Vincente Minnelli, Rohmer y otros preferidos, siguiendo como fieles servidores a los comentarios de *Cahiers*, en especial a los de los primeros tiempos. En su afán por diferenciarse de las críticas oficiales, aprendí que la mejor estrategia es ver varias veces las películas que ustedes califican de bodrios absolutos y, apenas una vez, las elogiadas de modo superlativo. No puedo dejar de felicitarlos por la calidad y precisión de las informaciones contenidas en cada número.

A propósito del balance de la reciente temporada 97, es incomprensible la falta de visión con respecto a la honda historia de amor desarrollada en *Claroscuro* (Scott Hicks) y la ponderación excesiva de la híbrida *Adictos al amor* de Griffin Dunne, este apenas correcto actor de *Después de hora*, puesto en la función de director y que no presenta ninguna semejanza con el maestro Scorsese.

Además, un aspecto paradójico evidencia la sobrevaloración de *El funeral* de Ferrara, a quien describen en uno de los números como un sujeto desagradable, prepotente y con dientes rotos.

Quien escribe, cinéfila de nacimiento y estudiante universitaria, conoce que, con la apariencia de profundidad conceptual, suele leerse una soberbia pedantería y un rebuscamiento vacío.

Con la ilusión de que mejoren, los seguiré esperando todos los meses, como una amante contrariada.

Carolina I. Raveglia

#### Veneradísimos amantes:

Voy a hacer caso omiso del título "Disparen sobre *El Amante*" porque a continuación leerán una carta irritablemente obsecuente.

Soy un imberbe de 19 años nacido en la provincia de Neuquén que emigró hacia la urbe para estudiar cine. Gracias a ustedes. Sí, gracias a 64 meras hojas mensuales manchadas con tinta. Neuquén, la ciudad más grande de la Patagonia (¿la ubican?), es una localidad asesina, mata cualquier tipo de avidez cinematográfica que uno pueda llegar a tener. Datos: tiene solo tres cines —de los mismos dueños— donde se proyectan todo el tiempo películas hollywoodenses y en donde se venden Pochoclos con Coca-Cola ® (¡ja!); no existe ni un cineclub; tampoco se consiguen videos como *Metrópolis*, *El nacimiento de una nación*, ni que hablar de algo de Godard, Resnais, Murnau, Capra, etc. No se les ocurra pensar que van a encontrar algún video de Waters, Ozu, Rohmer o, por qué no, llegar a ver un granito de arena de la filmografía de Carreras.

A los 16 años comencé a leer *El Amante* donde empecé a escuchar nombres de directores inéditos para mí. La situación era desesperante, leía cómo discutían vigorosamente sobre esos directores y no podía verlos ni en figuritas. Rara vez, cuando venía a los Buenos Aires, me hacía una escapada a la Lugones y, efectivamente, quedaba maravillado con dichos directores. En todo esto el aporte de ustedes es fundamental: ustedes potencian las películas, las ridiculizan, las degeneran, las glorifican y, sobre todo, las piensan. Entonces el cine, creo, siempre va a seguir vivo —a pesar de sus temores apocalípticos de fin de milenio— mientras sea pensado. ¿Acaso no se sigue pensando *Citizen Kane*?, o, para no ser un nostálgico, no nos olvidemos de que tenemos, entre otros, a Allen, Agresti, Ripstein, Kar-wai, filmando. A Subiela no lo nombré porque, claro, se sobrentiende que está entre los grandes de la cinematografía mundial.

Ustedes han sido el puente entre mi apetencia-ignorancia cinéfila y lo que estoy haciendo hoy en día. Son una especie de paladines federalistas que comprenden que el cine no termina en la General Paz, porque en Neuquén no podía ver buenas películas, pero podía leer *El Amante*.

Creo que la revista es una de las pocas —si no es la única— verdaderamente independiente, lo cual me reconforta y me hace más placentera su lectura. Detesto visceralmente la crítica periodística

subordinada a capitales. Recuerdo que, dos años atrás, estaba encargado en un BBS (una especie de Internet local) de la crítica de los lamentables estrenos en el cine de Neuquén (obviamente era una crítica sinonímica a la de *El Amante*). A los 3 o 4 meses, el encargado me comunicó que mi sección iba a ser manejada por otra persona, esa persona era el nieto de los dueños del cine (dos hermanos). El sitio pasó a ser un bazar fetichista hollywoodense, esto es: fotos de Tom Cruise o Jim Carrey y sorteos de remeras de los últimos cochambres estrenados. Creo sentir empatía con su condición de periféricos y comparto el orgullo de caminar por otro sendero del que transita el imperialismo cinematográfico. Solo les pido que no claudiquen nunca.

Les garantizo que, afortunadamente, leer la revista no me brinda respuestas pero sí infinitas preguntas. Y en cuanto a las crisis existenciales que suelen tener (que son bastantes y ustedes justifican innecesariamente su presencia mundana), no les den pelota. Los directores que se ofenden con sus críticas y alegan el prosaico argumento ¿por qué en vez de hablar tanto no filman? son unos chotos que no tienen el suficiente coeficiente intelectual como para crear un modo de representación original y se sienten ofendidos porque ustedes vislumbran sus miserias y, como no tienen capacidad de refutación, los subestiman.

Yo tenía la ingenua idea de que el mundo cinematográfico era como el país de Alicia. Pero al penetrar en él me percaté de que es sumamente injusto (léase INCAA), discriminatorio, hipócrita, con poca voluntad experimental y, estéticamente, plagado de tópicos y conformismo. Yo era de esos tipos que, cuando le preguntaban su apreciación sobre una película, citaba a *El Amante* y me apoderaba impunemente del derecho de autor. Conozco abundantes casos similares a este. Ya me cansé de esa gente que dice aborrecer la revista y la lee a escondidas y, además, la cita (claro, como me la conozco de memoria, los agarro "con las manos en la masa"). Pertenezco a ese clan "finmesista" (ojo, no es un club) de desesperados por un nuevo ejemplar. De ahora en adelante he decidido ponerme la camiseta de *El Amante* y sacármela solo para bañarme.

Bueno, me estoy pareciendo a Neustadt hablando de Menem, así que solo les puedo criticar la insostenible arbitrariedad de ponerles números a las películas. Para mí una película, sea buena o mala, significa algo más que dos horas de proyección: el movimiento vivifica a una película y crea un sistema contextual de pensamiento; entonces, ¿se atreverían a simplificar la vida de Quintín o la de Russo en un número?

Espero que sigan siendo incoherentes, paradójicos, discutiendo el cine, polemizándolo, pensándolo y, como siempre, amándolo. Un abrazo a todos.

Tomás Gotlip (socio N° 0001 de El Amante Fans Club)

PD: Saludos al maestro de Tomás Abraham y felicitaciones por la nueva fachada.

#### Señores directores:

Leí ese artículo en que el autor contaba cómo guardaba en su memoria su escena preferida y cuando llegó el momento de volver a ver la película, esa escena, tal cual la recordaba, no existía como tal. La escena de la película era otra, parecida pero diferente. Básicamente no era la que había guardado en su memoria y en la realidad no tenía la magia que la había hecho predilecta entre todas las escenas de todas las películas que había visto. Leí ese artículo y me pareció haber leído la descripción de una situación universal. Sentí la confusión al ver que la escena no era la recordada; sentí la decepción al no encontrar lo que esperaba; sentí la resignación al aceptar la evidencia y sentí el orgullo de reconocer la deformación fabricada por el autor. Leí el artículo e inevitablemente pensé en cuántas escenas de mi vida estarían sometidas a esos artilugios de la memoria. Y pensé también que esas creaciones de la memoria son nuestra manera de escribir poesía con imágenes, es decir, nuestra humilde, casera e íntima manera de hacer cine. ■

Vanesa K. Quadri



## La estrella de Glauber

Poeta, actor y figura legendaria del under porteño, Fernando Noy está por editar un libro sobre su amigo Batato Barea, mientras presenta en Gandhi Perlas quemadas, una obra de teatro de su autoría en la que trabaja la hermana de Alejandro Urdapilleta. Seguro de que tanto el libro como la pieza teatral pueden trasladarse al cine, Noy —quien formó parte del elenco de la última película de Glauber Rocha— espera ofertas.

**No es mucha la gente que sabe que trabajaste en la última película de Glauber Rocha.**

No, son muy pocos los que lo saben. Fue en 1980, yo tenía 22 años y estaba pasando el carnaval en Bahía. A Glauber me lo crucé en la recepción de un hotel. Tenía ojos que parecían huevos duros. Apenas me vio, me dijo que quería que trabajara en la película que estaba filmando en ese momento, que era *La edad de la Tierra*. Hice el papel de una amazona. Me lo dijo una tarde y a la mañana siguiente estaba en la película. Tuve que pasar toda una noche bajo la luna llena aprendiendo a cabalgar porque era necesario para mi personaje.

**¿Qué más recordás de Glauber?**

Que durante la filmación andaba siempre desnudo y con un porro gigante en la mano.

**¿Estás preparando un libro sobre Batato Barea?**

Sí. Se va a llamar *Te lo juro por Batato*.

**¿Y es verdad que se te pasó por la cabeza llevarlo al cine?**

Me encantaría, pero habría que tener mucho cuidado.

**¿Por qué lo decís?**

Porque hubo personajes que se atrevieron con artistas como Tanguito o Gironde y los dejaron mal parados. Hicieron fantochadas. No sé, para mí la película que hizo Piñeyro significó una nueva muerte para Tanguito.

**Bueno, podés encargarte personalmente del guión y elegir a algún otro director.**

Yo vivo cinematográficamente, pero no puedo encarrilar esa manera de vivir en un guión. Puedo escribir poesía, pero me costaría mucho escribir un guión. Por otra parte, estoy convencido de que Batato fue el último gran conquistador de la buena estrella, alguien que se preparó durante años para ser una luminaria y que se murió en el umbral del esplendor, en la puerta de todos los poderes. Yo creo que él era un auténtico artista. Un verdadero artista no es el que oscurece el mundo, sino el que lo ilumina, el que ofrece coartadas y salidas. No es un personaje con el que cualquiera pueda meterse. Tendría que ser alguien especial. A mí me atraen mucho los cineastas malditos. Podría ser Polaco... Pero no sé. Con Polaco me siento un poco raro. No me gustó terminar siendo un simple extra en *La dama regresa*. Yo no soy Bibi Andersen, soy Brigitte Bardot.

**¿Hay algún personaje con el que soñás?**

Me gustaría muchísimo ser Eva Perón, Marlene Dietrich o Carmen Miranda en una película. Doy perfecto cualquiera de esos papeles.

**¿Vas mucho al cine?**

No voy tanto, pero filmo mis propias películas mientras leo. La última

que hice fue *Virgen negra*, la novela de Antonio Tabucchi, que me pareció muy buena.

**¿También te gustó *Sostiene Pereira*?**

No. Me pareció una buena partitura mal ejecutada. La culpa no es de Tabucchi, sino del director.

**¿Qué películas viste últimamente que te hayan gustado?**

Te puedo nombrar algunas argentinas. *Pizza, birra, faso*, *Buenos Aires viceversa* y *Moebius* me gustaron mucho. Remontándome más atrás, agregaría a *El acto en cuestión*, *Gatica*, *el Mono*, *Hijo del río*, la mayor parte de las que hizo Arístarain... Tengo una lista larga de películas inolvidables. Qué se yo, un director como Tarantino me parece interesante. No es Scorsese, pero tiene algo que me atrae mucho: más allá del agobio, la asfixia, la sangre y el horror que hay en su cine, aparecen en él claros puntos de fuga. De alguna manera, su cine tiene algo de ejercicio de la libertad. Eso es muy importante. A mí me interesa el cine que me permite aprender, evolucionar. Y eso me pasó con muchas películas: *La tempestad*, *Orlando*, *Desesperación*... En *Desesperación*, por ejemplo, descubrí a Andrea Ferreol y la perseguí hasta *La gran comilona*. Soy de perseguir actrices. Para mí hay un "cine Magnani", un "cine Falconetti", un "cine Garbo", un "cine Dietrich".

**Son actrices muy distintas.**

¡Claro! Dietrich y Garbo, por ejemplo, son el ying y el yang. Greta es el perfume para el día y Marlene, para la noche. Yo me casaría con la Garbo y me acostaría con la Dietrich.

**Te interrumpí. Podés seguir con tu lista de películas inolvidables.**

Puedo continuar con *Una mujer poseída*, *El tambor*, *El conformista*, *Tiempo de gitanos* y *Fata Morgana*, de Herzog, que fue un laverrap para mi alma. Esa película me hizo llorar lo suficiente como para lavarme el alma. Y después me acuerdo de algunas que acá prácticamente son desconocidas, como *Electra*, de Michael Cacoyannis —con Irene Papas, otra de mis actrices favoritas—, o la versión de *El lobo estepario* que hizo Fred Haines, un inglés que trabajó en el guión de una versión cinematográfica del *Ulises* de Joyce y que dirigió apenas esa película. Me acuerdo que la vi en Europa y me rompió la cabeza. Trabajaba Max von Sydow. Peter Brook llevó al cine *Encuentros con hombres notables*, de Gurdjieff, y lo hizo maravillosamente. Otra que me parece gloriosa es *Bellissima*, la que dirigieron juntos Rossellini y Visconti, con Anna Magnani.

**¿Cuál es la clave para que una película te seduzca?**

No me gusta el cine que trata de plagiar a la vida. Yo quiero encontrar en las películas una llave, un guiño, una vía de escape. Y pude encontrar todo eso en las películas que te nombré o cuando me choqué con la *Nouvelle Vague* y el *Cinema Novo*. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti

## RIESGO EN EL AIRE



**Con Air**, música del film homónimo compuesta y ejecutada por Mark Mancina y Trevor Rabin; 1997, Hollywood Records (Polygram)

A muchos fanáticos de la música de cine y a otros tantos melómanos de las partituras sinfónicas este trabajo de Mancina y Rabin seguramente les parecerá poco menos que un *adefesio*. ¿Cómo a alguien se le ocurrió el sacrilegio musical de mezclar un furioso solo de guitarra eléctrica con una orquesta sinfónica, sea esta *enlatada* o en vivo? A estos dos compositores y arregladores sí, y aún se encuentran en sus cabaletas creativos. Convengamos que el mercado de la música de cine y la posibilidad de obtener material editado por los grandes (léase John Williams, John Barry, Jerry Goldsmith, etc.) aumentó de manera apreciable aunque no espectacular en la Argentina de los últimos años (importación mediante), pero a la par se dio el hecho de que entre los antes citados bajó, también de manera apreciable, el nivel compositivo (solo basta comparar diversos trabajos). Entonces las posibilidades de que el mercado se inunde de temas supuestamente *pop* (repetitivos desde el punto de vista creativo) y de trabajos menores y populares de compositores renombrados se multiplica notoriamente porque ¿a quién le va a importar la música instrumental de *Amada inmortal*, si podemos sacar un disco con temas *pop* cantados por bandas del momento bajo el rótulo *música inspirada en?*, deben pensar los cerebros masificadores y *marquetineros* de las multinacionales discográficas. A muchos consumidores sí, y es por ello que este trabajo, totalmente instrumental, de la película *Con Air*, viene como anillo al dedo de quienes buscan no saturarse ni de la música pretendidamente sinfónica (a veces elitista) de algunos creadores ni de los *rejuntes* *pop*. La mixtura de géneros ¿incompatibles? como lo

solamente suenan cuerdas, vientos, maderas e instrumentos solistas? ¿Acaso no es allí donde en más de una oportunidad pudimos escuchar, por primera vez, obras de compositores legendarios como el noruego Edvard Grieg (1843-1907), el checo Antonin Dvorák (1841-1904) o el mismísimo teutón Johannes Brahms (1833-1897), cuyas raíces folklóricas son más que notorias e imprescindibles a la hora de asociarlos a una tendencia musical? Entonces no merece el rechazo, porque lo único que cambió fueron los instrumentos, reemplazamos el clarinete por las gaitas, por citar un ejemplo, y a sus intérpretes y compositores, situamos la historia unos quinientos años antes y el espíritu nacionalista sigue intacto (al margen de que ocurrían en dos épocas musicales diferentes, el sentimiento es el mismo). ¿Por qué? Porque la función del compositor de música de cine es, explicándolo de un modo muy burdo, embellecer las imágenes y acompañar, empujar y adelantarse al discurso visual. Y cuenta para ello con numerosos recursos que no tienen por qué ser únicamente los de una orquesta sinfónica para recrear el romanticismo, el nacionalismo; el folklórico también es una bella música que muestra lo que tenemos dentro, la tierra a la que pertenecemos. De eso habla *Corazón valiente* (al margen de la discusión si gustó o no), de eso debe hablar su música, tanto en el primer disco o en este que muestra a un Horner distinto y casi experimental. Un disco con pocos puntos criticables (el de los diálogos extraídos del film por ejemplo) casi nunca acertados en otros trabajos, aquí había un par de excepciones, solo un par. Realmente, la música escocesa, ejecutada por instrumentos autóctonos, es un placer para los oídos, exótica; sin ser objetable desde la visión tímbrica (el sonido de cada instrumento, incluidas las gaitas), lo es por su falta de desarrollo. Aunque algunos digan que lo bueno si breve dos veces bueno, se cae en el error de dar pequeñas muestras a modo de ejemplo abarcador. Hubiera sido más interesante, en este disco que pretende acercarle al oyente la música de Escocia, no editar algunos diálogos, que lo único que hacen es ir en detrimento de esta y se podría haber apuntado en variar los ejemplos. La única relación que se puede analizar entre el film en cuestión y este disco es al nivel de

solamente suenan cuerdas, vientos, maderas e instrumentos solistas? ¿Acaso no es allí donde en más de una oportunidad pudimos escuchar, por primera vez, obras de compositores legendarios como el noruego Edvard Grieg (1843-1907), el checo Antonin Dvorák (1841-1904) o el mismísimo teutón Johannes Brahms (1833-1897), cuyas raíces folklóricas son más que notorias e imprescindibles a la hora de asociarlos a una tendencia musical? Entonces no merece el rechazo, porque lo único que cambió fueron los instrumentos, reemplazamos el clarinete por las gaitas, por citar un ejemplo, y a sus intérpretes y compositores, situamos la historia unos quinientos años antes y el espíritu nacionalista sigue intacto (al margen de que ocurrían en dos épocas musicales diferentes, el sentimiento es el mismo). ¿Por qué? Porque la función del compositor de música de cine es, explicándolo de un modo muy burdo, embellecer las imágenes y acompañar, empujar y adelantarse al discurso visual. Y cuenta para ello con numerosos recursos que no tienen por qué ser únicamente los de una orquesta sinfónica para recrear el romanticismo, el nacionalismo; el folklórico también es una bella música que muestra lo que tenemos dentro, la tierra a la que pertenecemos. De eso habla *Corazón valiente* (al margen de la discusión si gustó o no), de eso debe hablar su música, tanto en el primer disco o en este que muestra a un Horner distinto y casi experimental. Un disco con pocos puntos criticables (el de los diálogos extraídos del film por ejemplo) casi nunca acertados en otros trabajos, aquí había un par de excepciones, solo un par. Realmente, la música escocesa, ejecutada por instrumentos autóctonos, es un placer para los oídos, exótica; sin ser objetable desde la visión tímbrica (el sonido de cada instrumento, incluidas las gaitas), lo es por su falta de desarrollo. Aunque algunos digan que lo bueno si breve dos veces bueno, se cae en el error de dar pequeñas muestras a modo de ejemplo abarcador. Hubiera sido más interesante, en este disco que pretende acercarle al oyente la música de Escocia, no editar algunos diálogos, que lo único que hacen es ir en detrimento de esta y se podría haber apuntado en variar los ejemplos. La única relación que se puede analizar entre el film en cuestión y este disco es al nivel de

los diálogos (cosa que excede esta página) y algún que otro tema realizado previamente; en tanto que como obra independiente los temas escoceses y los nuevos son acertados, aunque faltaría un poco más de maduración.

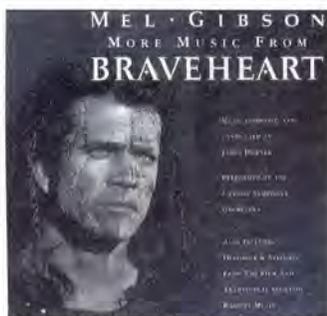
## UNA MUSICA QUE NO HACE AGUA



**And the Band Played On** la música que se tocaba en el Titanic por "I Salonisti"; 1997, London (Polygram)

Un verdadero acierto y hallazgo este disco que recrea la música del grupo de cámara que viajó —y pereció— en el archinombrado y ultrabombardeado mediáticamente crucero de la White Star Line "Titanic" (sus creadores lo iban a bautizar Cameron, pero una marca de ropa deportiva local se los impidió). Lo cierto es que al margen de las anacronías, los sucesos mundiales, los récords de taquilla y los 280 millones de dólares que invirtió la Fox, el buque llevó al fondo marino el 14 de abril de 1912 a unas 1.500 historias, seis de ellas ejecutaban en gran parte de la tarde y hasta despuntar el amanecer música que no era tenida en cuenta por la clase alta que debería disfrutar de ella y mucho menos por la tercera, que jamás la escucharía. Seis historias reales, que a pesar de estar escorada la nave, seguían pulsando las cuerdas de sus instrumentos para interpretar temas como el consabido "Vals vienés" de Strauss, "Humoresque" de Dvorák y "Pompa y circunstancia de la Marcha N° 1" de Elgar, que el reconocido sello clásico London rescató del olvido, con los arreglos originales intactos, así como también el clima festivo anímico de las canciones elegidas. Una opción muy válida a la hora de encontrarse con obras originales, ya legendarias, y de saltarse la banda de sonido que editó Sony y con la que empapelaron medio Buenos Aires. ■

## LIBERTAD MUSICAL



**More Music From Braveheart**, compuesta por James Horner y ejecutada por The London Symphony Orchestra, con diálogos de la película y folklore escocés; 1997, London (Polygram)

Un compositor de la talla de James Horner, nacido en Los Angeles, Estados Unidos, educado en Londres, Inglaterra, en el Royal College of Music (uno de los más prestigiosos de Europa), doctorado en teoría de la composición de la UCLA y autor de más de treinta bandas sonoras en casi veinte años de carrera profesional, ¿se puede dar el lujo de hacer un segundo disco con más música (un casi volumen II) de una película que un año atrás ya comercializó su banda sonora, y encima animarse a componer folklore escocés acompañado de la Sinfónica de Londres y de un batallón de gaiteros? ¿Por qué no? ¿O solo las orquestas filarmónicas deben asociarse a pulcros, perfectamente acústicos recintos (como el Teatro Colón), en los que

## LA VENENOSA

*La poison*

Francia, 1951, dirigida por Sacha Guitry, con Germaine Reuver, Michel Simon y Louis de Funes. (Yesterday)

En la cinefilia argentina —un fenómeno que alguna vez habrá que comentar con mayor detenimiento— siempre existieron los prejuicios cinematográficos (películas, directores, actores). Y esto va más allá de las enseñanzas, con sus virtudes y defectos, que uno recibió en la adolescencia, antes de escribir y hablar de cine. Uno de los prejuicios más notorios era el rechazo de gran parte de la historia del cine francés desde los comienzos del sonoro hasta la eclosión de la Nouvelle Vague (toma de posición, seguramente, influenciada por *Cahiers du cinéma*), donde solo se salvaban las películas de Jean Renoir y, posteriormente, las de Robert Bresson y Jean-Pierre Melville. Entre otras cuestiones ideológicas y artísticas, por ejemplo, la cinefilia argentina nunca soportó el supuesto “teatro filmado” de Sacha Guitry y jamás escondió las críticas a los intérpretes provenientes de la Comédie Française, con la excepción de Michel Simon, especialmente en sus trabajos con Renoir. Aunque pasé la adolescencia hace rato y todavía tengo prejuicios cinematográficos —ahora, eso sí, personales—, me pregunto por qué motivos esperé tanto tiempo para ver una película de Sacha Guitry. *La venenosa* es una obra maestra del humor negro que transcurre en la campiña francesa, donde un hombre tosco (Michel Simon) no soporta la presencia de su gordinflona mujer y hará lo posible para asesinarla y sacársela de encima. Más allá de la gracia de los diálogos y las situaciones (por ejemplo, la escena en la que Simon consulta a un abogado sobre la pena que le correspondería por el crimen que todavía no cometió), de los personajes secundarios que actúan como un coro chismoso de la pareja de “embutidos” y de

un increíble final con un montaje paralelo entre el juicio y los chicos de la campiña recreando el asesinato, *La venenosa* es una película de una moderna puesta en escena, ágil y detallista al mismo tiempo. Un pueblito cualquiera, personajes que recuerdan al sainete teatral y cinematográfico argentino, pero sin la necesidad de caer en el estereotipo del grotesco, y un irónico texto original del mismo Guitry son suficientes para hacer una gran película.

Sacha Guitry era un misógino insoportable y un personaje que no disimulaba su importancia y egocentrismo dentro de la cultura francesa de la época. El prólogo de la película, con el mismo Guitry presentando a los intérpretes y el equipo técnico y agradeciéndoles a todos por su colaboración, es un comienzo insólito para la época en que se hizo el film (¿acaso esto no sería “una experimentación formal”? ) y un ajuste de cuentas del propio autor y director sobre los apresurados prejuicios comentados al comienzo de esta nota. Entre otros intérpretes, Guitry agradece a Louis de Funes, cuando aún tenía algo de pelo y mucho antes de convertirse en el gendarme gagá y gangoso apoyado en tics y morisquetas. En *La venenosa*, el ya adulto Funes y todos los actores provenientes de la Comédie Française que aparecen en *La venenosa* están bárbaros. ■

Gustavo J. Castagna

## HOMBRES SIN LEY

*Das Schiff*

*des verlorenen Menschen*

Alemania, 1929,

dirigida por Maurice Tourneur,

con Marlene Dietrich,

Fritz Kortner, Robin Irvine,

Wladimir Sokoloff y Gaston

Modot.

(Época)

Maurice Tourneur (1876-1961) fue un hombre enigmático, más aun que su hijo Jacques. Con una carrera desarrollada por igual en Francia y los Estados Unidos

(interrumpida tras un grave accidente en 1948 que lo limitó durante el resto de su vida a vivir de la traducción de novelas policiales) produjo una obra que muchos admiraron pero en su mayor parte es hoy de visión dificultosa. Iniciado en Francia con seriales al estilo de Feuillade —que no conocieron mayor repercusión—, emigró pronto a Hollywood durante la Gran Guerra, para compartir durante un breve período de gloria tanto reconocimiento como Griffith o Cecil B. De Mille. Luego continuó una carrera europea e irregular, de la cual esta *Hombres sin ley* es la última película muda y su única escala alemana.

Curioso engendro es este film cuya primera media hora comienza como una aventura de hombres solos a lo Hawks (por cierto algo más morosa) aunque con imágenes que parecen provenir de Murnau. Hasta el velero Galatea recuerda a aquel de nombre Demeter que llevara un polizón letal en *Nosferatu*. Salvo que aquí en lugar de la muerte esparcida a bordo hay una caterva de juerguistas que dudan entre amotinarse o llegar a Brasil — lugar de todo jolgorio posible en el imaginario europeo de entonces, al parecer— soportando a duras penas al tiránico e hispánico capitán Fernando Vela (lo del apellido no es chiste). Evadidos, marineros pendencieros y hasta un sensible cocinero ruso integran la tripulación a la que se suma por azar el joven y apuesto Dr. Cheyne. El malestar y la impaciencia progresan en la flotante horda enardecida por la curda y el reclamo de justicia se dirige especialmente a la toma de la bodega, donde —como su denominación lo indica— reposa un codiciado cargamento etílico. Imaginar lo que pasa cuando un inesperado accidente aéreo derriba a la intrépida Ethel Marley (Marlene, poco antes de *El ángel azul*) frustrando su intención de emular el solitario vuelo trasatlántico de Lindbergh. Ethel entre las fieras: no resulta del todo convincente esta heroína desvalida en el pellejo de Marlene, por lo que el ánimo de juerga

parece haber invadido también al cast y al mismo director de este seductor dislate. Hubiera convenido que esta millonaria excéntrica fuera, por ejemplo, Fay Wray (el amor del rey Kong), pero Marlene aquí (aun sin ser la estrella en que se convertiría dos temporadas más tarde de la mano de Joseph von Sternberg) sobrevuela la situación con soltura admirable. Hasta se toma para irrumpir en la película un tiempo semejante al que el citado simio tenía en el film respectivo. Pero si en aquel todo el mundo corría lo más lejos posible del recién aparecido, aquí todos la corren a ella: excepto el doctor, con quien surge el romance inevitable.

*Hombres sin ley* es, en sus tramos finales, una cuidadosa refutación del clasicismo ortodoxo del Titanic de James Cameron. Obedeciendo al más rancio reclamo conservador, la aristocrática Ethel es rescatada del velero cochambroso junto a su joven y educado defensor, mientras la tripulación queda con sus bajos instintos insatisfechos. El capitán del elegante crucero Armory intercepta al velero ebrio (en algo así como un abordaje pirata pero al revés) y exige que devuelvan la muchacha a los suyos. Tras breve lucha —patoteros, borrachos y además cobardes— la pareja salvada a último instante se incorpora al crucero. Por un azar de los mapas de navegación, las costas de Brasil se habían trocado en las de Nueva York. En sus muelles, Joseph von S., el enamorado, aguardaba a la que habría de convertirse en su inalcanzable Venus rubia durante un puñado de films inolvidables. ■

Eduardo A. Russo

## TRAS EL ESPEJO

*The Dark Mirror*

EE.UU., 1946, dirigida por Robert

Siodmak, con Olivia de Havilland y

Lew Ayres, Thomas Mitchell y

Charles Evans

(Época)

*Tras el espejo* pertenece a la época en que el policial negro, ya

incorporado a la política de los estudios y reconocible en el imaginario del espectador, empezaba a contar otro tipo de historias que no se presentaban en los climas turbios y asfixiantes de las películas fundacionales (*El halcón maltés, Laura*). El film de Siodmak, más allá de los códigos formales en el uso de la luz y en la elaboración de las atmósferas enrarecidas que caracterizan al cine negro, propone una serie de variantes temáticas sobre el pesimismo del detective privado. En *Tras el espejo* ya no existe la figura del investigador, reemplazado por un teniente (Thomas Mitchell, sin whisky encima) que tiene una misión muy compleja que cumplir: desentrañar cuál de las gemelas Collins (Olivia de Havilland por dos) asesinó a un médico quién sabe por qué

motivos. Pero, como Hollywood empezaba a incorporar temas como el psicoanálisis (*Cuéntame tu vida* de Hitchcock es otro ejemplo de aquellos años), esta mirada diferente sobre los códigos del policial negro, surgida en la inmediata posguerra, tiene nuevos personajes y una distinta manera de interpretar los conflictos. En *Tras el espejo*, quien intenta averiguar si Terry y Ruth Collins padecen alteraciones en su personalidad es un psiquiatra (Lew Ayres), encargado por orden del teniente. Pero no solamente cambia el punto de vista de las películas, sino que también se modifican las resoluciones visuales de los policiales anteriores y los interrogantes que se planteaba el detective privado frente al confuso

desarrollo de un caso determinado. Por eso, la película de Siodmak pertenece a otra época del policial negro. El psiquiatra anticipa al personaje que interpretaría Ingrid Bergman en *Cuéntame tu vida*, y en la incapacidad del teniente por resolver el conflicto de las hermanas se manifiesta la apertura hacia nuevos temas que hasta ese entonces habían sido tratados en películas poco difundidas de los pequeños estudios. Hollywood se interesa por ampliar en forma de espectáculo masivo las teorías psicoanalíticas del momento —que por ese entonces tenían características novedosas— basándose en la elementalidad del discurso y en la claridad de los conceptos.

*Tras el espejo* es una buena película de Siodmak —aun

cuando no figura entre los mejores títulos de su filmografía— por motivos ajenos a los que la hicieron famosa. Hoy en día, causa bastante gracia la escena en que el psiquiatra somete a una de las hermanas Collins al test de Rorschach, como poco más tarde ocurriría con la resolución del trauma infantil del personaje de Gregory Peck en la película de Hitchcock. Aunque estas temáticas que aparecían en el cine de la época resultan hoy ingenuas por la manera en que se expresan en las imágenes, *Tras el espejo* es una película que sigue inquietando por la presencia en duplicado de Olivia de Havilland, quien ofrece los sentimientos encontrados que, al mismo tiempo, reúnen las simpáticas y perversas gemelas. ■

Gustavo J. Castagna

## Las buenas, las malas y las feas

			Q	FF	GN	GJC	JG	SG	AL
Bean	M. Smith	AVH						5	
Bola de fuego	H. Hawks	Epoca		8			8	9	
Brasco	M. Newell	Gativideo	7				5		7
Efecto dominó	D. Peoples	AVH							6
El extraño amor de Martha Ivers	L. Milestone	Epoca				9	9		
El funeral	A. Ferrara	LK-Tel	6	5	4	8	8	4	8
¡Ella es!	E. Burns	Gativideo		6	6	6		8	
Hasta el límite	R. Scott	Gativideo	4			3		2	1
Huracán de pasiones	J. Huston	Epoca	6	8		7	6	7	6
Kids. Golpe a golpe	L. Clark	Transeuropa	7	5		4	3	1	8
La boda	A. Wajda	Yesterday				6	7		
La boda de mi mejor amigo	P. J. Hogan	LK-Tel	8		8	9		8	8
La lección de tango	S. Potter	AVH	3	1	3				1
La máscara de Demetrio	J. Negulesco	Epoca	8			6	7		
La noche de los muertos vivos	G. Romero	Epoca	10		10	10	9	10	7
La novia vestía de negro	F. Truffaut	Yesterday	9	10	9	9	7	10	8
Los Angeles al desnudo	C. Hanson	AVH	7		8	7	7	8	6
Los niños del silencio	D. Bergman	Yesterday		7		7			
Madre	K. Vidor	Epoca	9	10		9	7	9	
Nada que perder	S. Oedekerck	Gativideo			1			1	1
Noche de ronda	M. Carnevale	AVH	2			1			
Pizza, birra, faso	B. Stagnaro y A. Caetano	Transeuropa	8	9	9	9	8	10	8
Resplandor en la noche	B. B. Thornton	Gativideo	5		5				4
Shopping	P. Anderson	AVH				1	1	1	1
Sobrenatural	V. Halperin	Epoca				6	5		
Tiro al blanco	G. Armitage	Gativideo					3	7	3
Tras el espejo	R. Siodmak	Epoca			7	7	6		
Travesía del crimen	R. King	LK-Tel				4			
Un día para recordar	J. Foley	Transeuropa	7				4	4	4
Un impulsivo y loco amor	A. Tennant	LK-Tel	1						
Volcano	M. Jackson	Gativideo						4	1

**Una semana de vacaciones**  
*(Une semaine de vacances)*, 1980, dirigida por Bertrand Tavernier, con Nathalie Baye y Gérard Lanvin.

Tal vez los mejores films de Bertrand Tavernier sean aquellos en los que abandona el didactismo y el tono solemne y pretencioso. Es el caso de este relato inédito en nuestro país, sobre una maestra que tras una crisis afectiva decide ir a visitar a sus padres a Lyon, en el que la sensible aproximación a su protagonista —la siempre sublime Nathalie Baye— y un adecuado manejo de los climas dan lugar a una de sus películas más logradas.  
**TV5 Internacional**, 5/4, 20.30 hs.; 10/4, 23.30 hs.; 12/4, 14.30 hs.

**Burbujas de terror**  
*(Le scandale)*, 1967, dirigida por Claude Chabrol, con Anthony Perkins y Stéphane Audran.

Tras un promisorio comienzo, a mediados de la década del sesenta, la carrera de Claude Chabrol había entrado en una etapa de indefinición, de la que este film es un claro exponente. Película de claras reminiscencias hitchcockianas, que mezcla el relato policial con el drama psicológico, tiene algunos buenos momentos, cierta confusión narrativa y una asombrosa caracterización de la bella Stéphane Audran.  
**Cinecanal**, 8/4, 22 hs.; 17/4, 20.20 hs.; 25/4, 6.55 hs.

**Cabalgata infernal**  
*(The Long Riders)*, 1980, dirigida por Walter Hill, con James Keach y Stacy Keach.

Walter Hill había aparecido a fines de los setenta como uno de los directores más personales del cine norteamericano, aunque luego su carrera se fue diluyendo, salvo

alguna excepción aislada, en la rutina y el convencionalismo. Esta mirada sobre la última etapa de la banda de los hermanos James, en la cual actores hermanos en la vida real interpretan a los diversos protagonistas, es un relato de tono nihilista y descarnada violencia, deudor en varios aspectos del cine de Sam Peckinpah.  
**Cinecanal**, 1/4, 1.35 hs.; 10/4, 4 hs.

**Infierno sin salida**  
*(Go Tell the Spartans)*, 1977, dirigida por Ted Post, con Burt Lancaster y Craig Wasson.

Habrà que ver hoy, veinte años después de su inadvertido estreno, este film de Ted Post. Ambientado en los primeros años del conflicto de Vietnam, acerca de las peripecias de un pelotón de soldados norteamericanos, la película tiene un tono realista y sombrío, no exento de cierta dosis de cinismo, que en sus mejores

momentos abreva en la mejor tradición del cine bélico.  
**Cinecanal**, 22/4, 22 hs.; 20/4, 3.30 hs.

**Irma, la dulce**  
*(Irma, la douce)*, 1963, dirigida por Billy Wilder, con Jack Lemmon y Shirley MacLaine.

El rotundo éxito de *Piso de soltero* (TNT, 2/4, 9 hs.) motivó a Billy Wilder a reincidir con la misma pareja protagónica en este film, pero hay que decir que los resultados están bastante distantes. Recreación parisina del romance entre un gendarme y una prostituta, tiene algunos buenos pasajes, pero en líneas generales es demasiado larga y reiterativa, y aun siendo un Wilder auténtico, está lejos de sus títulos más brillantes.  
**Cinecanal**, 14/4, 22 hs.; 20/4, 3.30 hs.

**Pide al tiempo que vuelva**  
*(Somewhere in Time)*, 1980, dirigida por Jeannot Szwarc, con Christopher Reeve y Jane Seymour.

He aquí un trabajo atípico, tanto del director Jeannot Szwarc, como de su guionista Richard Matheson. Relato nostálgico y atmosférico sobre un amor perdido, logra en varios pasajes —a pesar del contrapeso inevitable que significa Christopher Reeve en el protagónico— un clima en que remite a los mejores momentos del cine romántico. Un film maldito y para muchos cinéfilos una auténtica película de culto.  
**Cinecanal**, 7/4, 7.20 hs.; 24/4, 12.20 hs.

**La conferencia Wannsee**  
*(The Wannsee Conference)*, 1984, dirigida por Heinz Schirk, con Dietrich Mattausch y Gerd Bockman.  
 Este sí que es un film absolutamente inédito en nuestro país. Con un registro por momentos cercano al cine documental y totalmente alejado de los films de denuncia, la película describe la reunión en que se decide en la Alemania nazi la suerte de millones de judíos, con un estilo distanciado, que paradójicamente le otorga gran

## UN ORIENTAL IRREVERENTE

Cuando hace algunos meses se suicidó el director japonés Juzo Itami, la noticia, salvo algún pequeño suelto aislado, pasó prácticamente inadvertida. Es que es sabido que el cine nipón, con la excepción de los nombres de Akira Kurosawa y del recientemente desaparecido Toshiro Mifune, es casi desconocido en nuestro país y no hay difusión comercial de películas de ese origen. Y en el caso particular de Itami más aun, ya que, a pesar de ser un nombre ampliamente reconocido a nivel internacional, ninguna de sus películas se exhibió en los ciclos dedicados a la cinematografía japonesa que programó la Cinemateca y que permitieron a los interesados conocer la obra de algún director tan relevante como Takeshi Kitano. Nacido en 1933, descendiente de samurais e hijo de un pionero del cine japonés, Itami realizó diversas actividades, incluida la de actor en superproducciones occidentales como *55 días en Pekín* y *Lord Jim*, antes de debutar como director en 1984, a los 50 años con *El funeral*, una sátira a los rituales mortuorios de su país, inspirada en el fallecimiento de su suegro. Esta mirada irreverente de las costumbres japonesas parece ser el sello distintivo de las películas de Itami y se volverá a manifestar en *Tampopo*, 1986, donde la emprende con la voracidad alimenticia de sus compatriotas. Director ampliamente reconocido por la crítica, que ha comparado su humor salvaje y anárquico con el de Luis Buñuel, y su minuciosidad en la descripción de los

comportamientos humanos con el cine de Bresson, sin olvidar referentes del cine de su país como Kurosawa y Yasujiro Ozu, su prematura muerte con apenas media docena de títulos en su filmografía es una pérdida irreparable, no solo para la cinematografía japonesa sino para la del mundo entero. Film & Arts, que suele incluir en su programación algunos títulos fundamentales del cine japonés (se han exhibido en los últimos meses obras de Kurosawa, Ichikawa y Mizoguchi), proyectará en abril dos películas de Juzo Itami, lo que para nuestro país es un auténtico acontecimiento. Los films a exhibirse serán *A Taxing Woman* y *A Taxing Woman's Return*, ambos protagonizados por su esposa, Nobuko Miyamoto, en los que, según quienes los vieron, el director continúa con su mirada corrosiva sobre las instituciones de su país, en este caso centrada en el sistema impositivo y la corrupción imperante en los medios políticos y religiosos.

**A Taxing Woman** (*Maruso no onna*), 1987, con Nobuko Miyamoto y Tsuzumo Yamasaki. (Film & Arts, 1/4, 22.30 hs.; 2/4, 4 y 12 hs.; 18/4, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.)

**A Taxing Woman's Return** (*Maruso no onna II*), 1988, con Nobuko Miyamoto y Rentaro Mikuni. (Film & Arts, 1/4, 22.30 hs.; 2/4, 6.30 y 14.30 hs.; 19/4, 1.30, 9.30 y 17.30 hs.) ■

Jorge García

fuerza a los horrores que describe. Para no dejar pasar.  
Film & Arts, 3/4, 2, 10 y 18 hs.; 29/4, 20 hs.; 30/4, 4 y 12 hs.

**Beyond JFK: the Question of Conspiracy**  
1992, dirigida por Barbara Koppe y Danny Schechter.

Cuando Oliver Stone terminó de filmar su *JFK* invitó a la multipremiada documentalista Barbara Koppe para que realizara un documental sobre el tema. El resultado es una atractiva muestra del género, que es un adecuado complemento de la película de Stone, la que se exhibe los mismos días que este film tres horas y media antes. Creo que es una interesante experiencia ver las dos obras de manera consecutiva.

Film & Arts, 5/4, 23.30 hs.; 6/4, 7.30 y 15.30 hs.; 15/4, 23.30 hs.; 16/4, 7.30 y 15.30 hs.

**Ed Wood**  
1994, dirigida por Tim Burton, con Johnny Depp y Martin Landau.

No tengo dudas de que si Tim Burton llega a figurar en la historia del cine será exclusivamente por esta película. Relato nostálgico y afectuoso, filmado en black & white sobre el considerado peor director de la historia del cine, es una película esencialmente dirigida al público cinéfilo, que recrea con inteligencia un universo cinematográfico desaparecido para siempre. La actuación de Martin Landau como Bela Lugosi es inolvidable.

HBO, 11/4, 22 hs.; 17/4, 19.45 hs.; 20/4, 0.45 hs.; 28/4, 1.30 hs.

**En la boca del miedo**  
(*In the Mouth of Madness*), 1995, dirigida por John Carpenter, con Sam Neill y Jurgen Prochnow.

John Carpenter es otro caso dentro del cine norteamericano de un director que, tras un promisorio comienzo, no logró confirmar las expectativas despertadas. Esta película, un intento de reflexión sobre el género de terror, a pesar de su excesiva frialdad y cerebralismo, tiene algunos momentos que están entre lo mejor de su última producción. Jurgen Prochnow, como un escritor de novelas terroríficas, ofrece otra de sus interpretaciones al borde de lo demencial.

HBO, 9/4, 23.45 hs.; 21/4, 0.15 hs.; 27/4, 1.30 hs.

## ¿UN DIRECTOR IDEOLÓGICO?

No debe haber ningún caso dentro del cine norteamericano parecido al de Frank Capra, un director del que, cuando se habla de sus películas, siempre se coloca en primer plano la ideología de las mismas. Y es que sus exégetas ensalzan la idealizada visión del hombre común enfrentado a los corruptos mecanismos del poder que presenta el realizador, sin tener en cuenta los méritos cinematográficos de sus films y sus detractores lo cuestionan por su simplismo para mostrar las relaciones sociales y humanas, con idéntico desdén por los atributos de su narrativa y de su puesta en escena. Lo cierto es que Frank Capra, que dirigió en sus primeros trabajos a grandes cómicos del cine mudo como Harry Langdon —un elemento nada desdeñable a la hora de valorar sus virtudes como comediante— y que era casi un desconocido antes de ganar varios Oscars en 1934 con *Lo que sucedió aquella noche*, fue en la segunda mitad de la década del treinta el más popular de los directores norteamericanos. (Por si les interesa el dato, les digo que la película que prefiero de Capra se encuentra en esa oscura primera etapa y es *El amargo té del general Yen*, 1933, un atípico melodrama ambientado en China con ecos de von Sternberg.) A partir de aquel momento fue el productor de sus films, consiguiendo una libertad creativa de la que no gozaba casi ninguno de los directores de esa época. Yo me apresuro a decir que las virtudes fundamentales del cine de Frank Capra, y la vigencia de muchos de sus films, hay que buscarlas, más que en la temática, en su gran capacidad narrativa y el fluido manejo del ritmo cinematográfico, que le permitía pasar sin problemas de la comedia alocada al drama más sórdido en una misma película. Cuando aquellas características no aparecen, el resultado es la pesadez y la falta de convicción (como ocurre, por ejemplo, en *Horizontes perdidos* o en tramos de *Y*

*la cabalgata pasa* y *Vive como quieras*). En cuanto a su famosa ideología, creo que hay en sus films más logrados una indudable sobrecarga de elementos casuales que resuelven las penurias de sus atribulados protagonistas, algo que provoca en el espectador una sensación ambivalente y cuestiona en buena medida el *happy end* hollywoodense tradicional. Y también hay que decir que en sus películas se aprecia un punto de vista lo suficientemente personal como para colocarlo en la categoría de los autores cinematográficos. Cinemax exhibirá en abril dos películas que están entre las más representativas del período más exitoso de Frank Capra: *El secreto de vivir*, en la que un hombre hereda inesperadamente una fortuna y es acosado por sus familiares para despojarlo de ella, por lo que decide repartirla entre un grupo de desocupados, y *Caballero sin espada*, donde un idealista senador pueblerino se ve enfrentado a la corrupción política de la gran ciudad. Creo que ambas son un excelente ejemplo de las virtudes —y también falencias— del director y están interpretadas por dos de sus actores preferidos, James Stewart y Gary Cooper, acompañados por la siempre maravillosa Jean Arthur. Por su parte Space exhibirá *Milagro por un día*, la última película de Capra, remake de un film que realizara casi treinta años antes, con una gran labor de Bette Davis, un estilo bastante *old-fashion* y una desmedida extensión.

**El secreto de vivir** (*Mr. Deeds Goes to Town*), 1936, con Gary Cooper y Jean Arthur. (HBO, 5/4, 14.45 hs.; 8/4, 13.15 hs.; 14/4, 14.30 hs.; 24/4, 9.30 hs.)

**Caballero sin espada** (*Mr. Smith Goes to Washington*), 1939, con James Stewart y Jean Arthur. (HBO, 12/4, 13 hs.; 15/4, 10.30 hs.; 23/4, 14 hs.; 28/4, 8.45 hs.)

**Milagro por un día** (*A Pocketful of Miracles*), 1961, con Bette Davis y Glenn Ford (Space, 24/4, 10.30 hs.; 25/4, 9.30 hs.). ■

Jorge García

**Al final de la escalera**  
(*The Changeling*), 1979, dirigida por Peter Medak, con George C. Scott y Melvyn Douglas.

La ecléctica carrera del húngaro Peter Medak ha transitado generalmente por terrenos decorosos. Esta atípica incursión en el género de terror, sobre las tribulaciones de un compositor cuya esposa e hijo han muerto en un accidente, y que se va a vivir en una casa en la que habita el fantasma de un niño asesinado, tiene una lograda atmósfera y es un buen exponente del género. Cinemax, 2/4, 22 hs.; 6/4, 18.15 hs.; 14/4, 24 hs.

**Lumière y compañía**  
(*Lumière & Co.*), 1995, dirigida por Sarah Moon.

Este insólito proyecto planeado como un homenaje a los cien

años del cine, reunió a cuarenta directores —la lista es por demás insólita— para que realizaran un plano secuencia de 52 segundos cada uno, con la técnica que utilizaron los hermanos Lumière. La fotógrafa Sarah Moon realizó el montaje de los distintos trabajos, y los resultados son tan dispares como imprevisibles. Un film curioso y fascinante. Cinemax, 4/4, 15.30 hs.; 10/4, 18.45 hs.; 20/4, 13.30 hs.; 15/4, 16.45 hs.

**El**  
1952, dirigida por Luis Buñuel, con Arturo de Córdova y Delia Garcés.

Creo que es cada vez más generalizado el consenso de que el Buñuel más rabiosamente personal hay que buscarlo en la etapa mexicana. *El*, tras su aparente descripción de un

personaje psicopático (un hombre enfermiza y obsesivamente celoso), es una lúcida mirada sobre la hipocresía y los convencionalismos de la moral social, atravesada por el habitual humor sardónico del aragonés. Una obra maestra. Space, 7/4, 13.15 hs.

**El dulce aroma del éxito**  
(*Sweet Smell of Success*), 1957, dirigida por Alexander Mackendrick, con Burt Lancaster y Tony Curtis.

Alexander Mackendrick fue el más personal y relevante de los directores surgidos de los estudios ingleses Ealing. En su primera incursión en Hollywood y con la invalorable colaboración de una formidable iluminación "nocturna" del gran James Wong Howe y la banda de sonido jazzística de Elmer Bernstein,

narra la relación que se entabla entre un inescrupuloso columnista de la prensa amarilla y un reportero arribista dispuesto a ascender a cualquier precio. Un relato de inusual intensidad y un tardío y brillante exponente del *film noir*. Para no dejar pasar. **Space**, 13/4, 23.45 hs.; 14/4, 3.15 hs.

#### Huida hacia el sol

(*Run for the Sun*), 1968, dirigida por Roy Boulting, con Richard Widmark y Janes Greer.

Habrà que ver qué efecto provoca hoy esta película que supe disfrutar en mis años adolescentes. Tercera versión de *The Most Dangerous Game*, narra las penurias de una pareja de sobrevivientes de un accidente de aviación, perseguidos a través de la selva por una jauría de perros dirigida por un grupo de presuntos nazis. Mi recuerdo registra un film excitante y perturbador, filmado en pantalla superancha, formato que posiblemente se pierda en su emisión televisiva.

**Space**, 22/4, 16.30 hs.; 23/4, 9.30 hs.

#### Sin ley y sin alma

(*Criss Cross*), 1949, dirigida por Robert Siodmark, con Burt Lancaster e Yvonne De Carlo.

Es posible que el talento de Robert Siodmark no haya recibido aún un adecuado reconocimiento. Su capacidad para el manejo del suspenso y para narrar en términos visuales se detecta en este relato estructurado en

flashbacks, en el que un conductor de camiones de seguridad regresa a su pueblo y encuentra que su ex esposa tiene relaciones con un gángster. La opresiva atmósfera a la que no es ajena la influencia del cine expresionista, y un final sin concesiones son otros méritos de este auténtico clásico del cine negro.

**VCC 13**, 21/4, 22 hs.

#### Crisis

(*Kris*), 1945, dirigida por Ingmar Bergman, con Stig Olin y Dagny Lind.

En video se consigue casi toda la filmografía de Ingmar Bergman, pero no este, su primer film, nunca estrenado en nuestro país. Será entonces cuestión de apreciar si son ciertas las referencias que indican que ya en él se pueden visualizar en germen las constantes temáticas y estilísticas del director. **VCC 13**, 25/4, 6 hs.; 26/4, 2 hs.; 27/4, 18 hs.

#### Hitler, un film de Alemania

(*Hitler, ein Film aus Deutschland*), 1977, dirigida por Hans-Jürgen Syberberg, con Hans Schubert y Harry Baer.

Aunque su duración (siete horas) provoque su exhibición en cuatro partes, no habrá que dejar pasar la oportunidad de ver este monumental trabajo del alemán Hans-Jürgen Syberberg. Film inclasificable, que se nutre tanto de elementos documentales como ficcionales, técnicas de representación y operismo

wagneriano, es un collage apasionante, de por momentos excesiva densidad intelectual, que indaga en los elementos ideológicos y míticos —sin desdenar ciertos aspectos decididamente kitsch— que nutren la cultura alemana. Un film de visión imprescindible. **VCC 13**, Parte I, 3/4 y 7/4, 22 hs.; Parte II, 10/4 y 14/4, 22 hs.; Parte III, 17/4 y 21/4, 22 hs.; Parte IV, 24/4 y 28/4, 22 hs.

#### El rayo verde

(*Le rayon vert*), 1985, dirigida por Eric Rohmer, con Marie Rivière y Béatrice Romand.

No debe haber en este momento un director vivo al que le cuadre mejor el título de autor cinematográfico que a Eric Rohmer. *El rayo verde* da comienzo a la última etapa de su obra y es un film de gran libertad formal, en el que el director, a través de un personaje femenino con inocultables problemas afectivos, continúa su lúcida indagación en el terreno de los sentimientos.

**CV-SAT**, 3/4, 4.25 hs.

#### La infancia desnuda

(*L'enfance nue*), 1978, dirigida por Maurice Pialat, con Michelle Terrazon y Marie-Louis Thierry.

Maurice Pialat, a través de una obra marginal a la industria, se ha convertido en uno de los directores más valiosos de la cinematografía francesa. Este film, su primera obra, producido por François Truffaut y protagonizado por actores no

profesionales, es una cruda mirada sobre la infancia desprotegida, narrada en un registro casi documental. Una valiosa ópera prima. **CV 5**, 4/4, 22 hs.; 5/4, 3.25 hs.

#### Atrapado en el tren

(*Caught in the Train*), 1980, dirigida por Peter Duffell, con Peggy Ashcroft y Michael Kitchen.

Alguna vez me pregunté dónde habría ido a parar este telefilm británico que me había impresionado cuando lo vi hace varios años en televisión abierta. Con guión de Stephen Poliakoff, es un relato de tono pesadillesco que transcurre casi íntegramente en un tren y narra el encuentro entre un joven ejecutivo inglés y una anciana pasajera alemana. La atmósfera onírica y ominosa remite en varios momentos al cine del belga André Delvaux. **CV 5**, 6/4, 22 hs.; 7/4, 3.45 hs.

#### Maldita generación

(*The Doom Generation*), 1995, dirigida por Gregg Araki, con Rose McGowan y James Duval.

Gregg Araki, a pesar de su breve filmografía, es un director de culto para muchos cinéfilos. Como su obra es inédita en nuestro país, esta será una buena oportunidad de acercarse a su nihilista y desencantada visión del mundo, que tanto parece afectar a espíritus sensibles como el de Leonard Maltin. **CV 5**, 27/4, 23.50 hs.; 28/4, 5.30 hs. ■

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

• Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video



• Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine.

### Envíos y retiros de películas en área céntrica.

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

# películas para ver en abril

<b>Miércoles</b>	<i>Totalmente salvaje</i> (J. Demme) Cinemax, 21.25 hs. <i>Buscando a Mr. Goodbar</i> (R. Brooks) Cinecanal, 1.35 hs.	<b>Jueves</b>	<i>Juegos peligrosos</i> (R. Dembo) Cinemax, 18.45 hs. <i>En compañía de lobos</i> (N. Jordan) CV 31, 22 hs.
<b>1</b>		<b>16</b>	
<b>Jueves</b>	<i>Cuerpos ardientes</i> (L. Kasdan) HBO, 12.30 hs. <i>Tiburón</i> (S. Spielberg) Cinecanal, 15.05 hs.	<b>Viernes</b>	<i>Te odio, mi amor</i> (P. Sturges) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Boda real</i> (S. Donen) Space, 18.30 hs.
<b>2</b>		<b>17</b>	
<b>Viernes</b>	<i>Robin y Marian</i> (R. Lester) Cinemax, 10.15 hs. <i>Los sospechosos de siempre</i> (B. Singer) Space, 22 hs.	<b>Sábado</b>	<i>La tierra de mi padre</i> (K. Loach) Cinemax, 11 hs. <i>El tambor</i> (V. Schlöndorff) CV 5, 22 hs.
<b>3</b>		<b>18</b>	
<b>Sábado</b>	<i>Cuenta conmigo</i> (R. Reiner) HBO, 20.30 hs. <i>Pasiones latentes</i> (S. Soderbergh) Cinecanal, 23.40 hs.	<b>Domingo</b>	<i>Calles de fuego</i> (W. Hill) Cinecanal, 13.45 hs. <i>El final feliz</i> (R. Brooks) CV 5, 11 y 16 hs.
<b>4</b>		<b>19</b>	
<b>Domingo</b>	<i>El camino del arco iris</i> (F. Coppola) TNT, 11 hs. <i>Cuestión de sangre</i> (J. Gray) HBO, 24 hs.	<b>Lunes</b>	<i>Silverado</i> (L. Kasdan) HBO, 15.15 hs. <i>Cowboy</i> (D. Daves) Space, 16.30 hs.
<b>5</b>		<b>20</b>	
<b>Lunes</b>	<i>Johnny Guitar</i> (N. Ray) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Dos amores en conflicto</i> (J. Schlesinger) Cinecanal, 22 hs.	<b>Martes</b>	<i>La captura del Pelham 1, 2, 3</i> (J. Sargent) Space, 16.30 hs. <i>El valor de una vida</i> (F. Schepisi) Cinecanal, 16.50 hs.
<b>6</b>		<b>21</b>	
<b>Martes</b>	<i>Derzu Uzala</i> (A. Kurosawa) Cinemax, 19.30 hs. <i>El año que viene a la misma hora</i> (R. Mulligan) Cinecanal, 22 hs.	<b>Miércoles</b>	<i>Wanda</i> (B. Loden) CV-SAT, 2.40 hs. <i>Almas en conflicto</i> (V. Minnelli) TNT, 9 hs.
<b>7</b>		<b>22</b>	
<b>Miércoles</b>	<i>Hannah y sus hermanas</i> (W. Allen) Cinemax, 16.45 hs. <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) Film & Arts, 0.30 hs.	<b>Jueves</b>	<i>Escape en tren</i> (A. M. Konchalovski) CV 5, 6.35 hs. <i>Vacas</i> (J. Medem) Space, 23.45 hs.
<b>8</b>		<b>23</b>	
<b>Jueves</b>	<i>Hermanas</i> (B. De Palma) Film & Arts, 6.30 y 14.30 hs. <i>El peleador callejero</i> (W. Hill) CV 5, 11 y 16 hs.	<b>Viernes</b>	<i>Sendero de muerte</i> (R. Markowicz) VCC 20, 24 hs. <i>Doble de cuerpo</i> (B. De Palma) HBO, 1.30 hs.
<b>9</b>		<b>24</b>	
<b>Viernes</b>	<i>Un viernes santo mortal</i> (J. Mackenzie) Film & Arts, 21.30 hs. <i>La zona muerta</i> (D. Cronenberg) Space, 23.45 hs.	<b>Sábado</b>	<i>A la hora señalada</i> (F. Zinnemann) I-SAT, 14. hs. <i>Volver al futuro</i> (R. Zemeckis) Cinecanal, 14.10 hs.
<b>10</b>		<b>25</b>	
<b>Sábado</b>	<i>La piel dura</i> (F. Truffaut) CV 5, 22 hs. <i>Juegos prohibidos</i> (R. Clément) VCC 13, 22.30 y 2 hs.	<b>Domingo</b>	<i>El hombre elefante</i> (D. Lynch) Film & Arts, 20 hs. <i>Pasqualino Sietebellezas</i> (L. Wertmüller) I-SAT, 22.45 hs.
<b>11</b>		<b>26</b>	
<b>Domingo</b>	<i>Cross Creek</i> (M. Ritt) Film & Arts, 9 y 17 hs. <i>Fuerte apache</i> (J. Ford) VCC 13, 22 hs.	<b>Lunes</b>	<i>El cielo y tú</i> (A. Litvak) VCC 13, 22 hs. <i>Criaturas celestiales</i> (P. Jackson) CV-SAT, 23 hs.
<b>12</b>		<b>27</b>	
<b>Lunes</b>	<i>La vanidosa</i> (V. Sherman) VCC 13, 22 hs. <i>El alarido</i> (J. Skolimowski) CV 5, 1.30 hs.	<b>Martes</b>	<i>La pantera rosa</i> (B. Edwards) Cinecanal, 10.25 hs. <i>Harry, el sucio</i> (D. Siegel) Cinemax, 22.15 hs.
<b>13</b>		<b>28</b>	
<b>Martes</b>	<i>¡Avanti! Amantes a la italiana</i> (B. Wilder) Space, 18.30 hs. <i>Carne y espíritu</i> (R. Rosen) CV 5, 13 y 19 hs.	<b>Miércoles</b>	<i>El quinteto de la muerte</i> (A. Mackendrick) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La cruz de hierro</i> (S. Peckinpah) Film & Arts, 21.30 hs.
<b>14</b>		<b>29</b>	
<b>Miércoles</b>	<i>Mi nombre es violencia</i> (C. Eastwood) Space, 14.45 hs. <i>El edicto</i> (M. Campus) CV 5, 13 y 19 hs.	<b>Jueves</b>	<i>Texasville</i> (P. Bogdanovich) Space, 18.30 hs. <i>El rey de Nueva York</i> (A. Ferrara) CV 5, 22 hs.
<b>15</b>		<b>30</b>	

Recomendaciones especiales, comentadas en la página 60.

# menú de cine en tv

## Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín

### La condición humana

La obra maestra de Masaki Kobayashi, una trilogía de nueve horas de duración, en su versión completa y restaurada. Con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Japón. Del lunes 30 de marzo al domingo 5 de abril.

### Homenaje a Beatriz Guido

Seis clásicos del cine argentino, con guión de la inseparable compañera de Leopoldo Torre Nilsson, a diez años de su fallecimiento. Del lunes 6 al miércoles 8.

### 50 años del Festival de Cannes

Doce films especialmente seleccionados por Gilles Jacob, director del festival, para conmemorar el medio siglo de vida de la muestra cinematográfica más importante del mundo. Con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Del sábado 11 al miércoles 22.

### Autor por autor

Siete programas realizados por grandes cineastas de Iberoamérica, dedicados a sus pares de la música y la canción: Luis Alberto Aute por Jaime Chávarri, Víctor Manuel por Pilar Miró, Mikel Labo por Imanol Uribe, Silvio Rodríguez por Arturo Ripstein, María del Mar Bonet por Ventura Pons, Joaquín Sabina por José Luis García Sánchez y Michel Camino por Fernando Trueba. Con la colaboración de la Sociedad General de Autores de España. Del jueves 23 al domingo 26.

### Literatura y cine alemán: correspondencias

Ocho clásicos de la literatura alemana por Schlöndorff, Fassbinder, Wenders y otros. En coincidencia con la Feria del Libro. Con el auspicio y la colaboración del Instituto Goethe. Del lunes 27 al martes 5 de mayo.

### Foro Gandhi. Cinoteca Vida (Corrientes 1551)

Ciclo Werner Herzog. Viernes y domingos. Precio único: abono de \$ 10 por cinco funciones.

3-4: *El país del silencio y la oscuridad*. 5-4: *Los enanos también nacen pequeños*. 12-4: *Aguirre, la ira de Dios*. 17-4: *Corazón de cristal*. 19-4: *Cobra Verde*. 24-4: *La balada de Bruno S.*  
26-4: *El enigma de Kaspar Hauser*. 3-5: *Fata Morgana*. 8-5: *Aguirre, la ira de Dios*. 10-5: *Fitzcarraldo*.

Todas las funciones comienzan a las 20.30 hs., excepto *Fitzcarraldo* (20 hs.)

### British Art Centre (Suipacha 1333) Programación:

Luciano Monteagudo (BAC). Coordinación:

Cecilia Fernández (British Council)

El regreso de *Los vengadores* (con Patrick McNee, Diana Rigg y Linda Thorson)

Proyecciones de lunes a viernes a las 18 y sábados a las 18.30 hs. Duración de cada capítulo: 50 minutos. Versiones originales en inglés sin subtítulos. Del lunes 23 al sábado 28 de marzo: *The Girl From Auntie* (1966). Del lunes 30 al sábado 4 de abril: *The Quick-Quick Slow Death* (1966). Del lunes 6 al sábado 11: *The Positive-Negative Man* (1968). Del lunes 13 al sábado 18: *Game* (1968). Del lunes 20 al sábado 25: *The Super-Secret Cypher Snatch* (1968). Del lunes 27 al sábado 2 de mayo: *False Witness* (1968).

Peter Brook: un cine teatral, un teatro cinematográfico. Los martes a las 17, 19 y 21. Todos los films con subtítulos en castellano y proyección en video en pantalla gigante.

31-3: *Moderato cantabile* (1960). 7-4: *El señor de las moscas*. 14-4: *Marat-Sade* (1966). 21-4: *Encuentro con hombres notables* (1979). 28-4: *Mahabharata* (1989).

### Se viene la competencia cinéfila

Empezó la temporada 98 y se acercan las primeras competencias cinéfilas del año. Los simpáticos torneos del saber que organiza el inefable y carismático Freddy Criconet, pronto volverán a reunir a los interesados y memoriosos para competir, de la manera más diplomática posible, sobre el conocimiento cinematográfico. Algunos integrantes de *El Amante*, encabezados por el capitán Freddy Friedlander, ya dijimos presente en los certámenes de Criconet y en más de una ocasión comentamos lo que implican esas tres horas a base de adrenalina y sabiduría cinéfila. La segunda oportunidad en que la revista pisó fuerte en la escena, dimos la vuelta olímpica y arrasamos con las copas y los distintos premios de la jornada. En las otras competencias, ocupamos los primeros lugares, salvo un magro tercer puesto entre cuatro equipos inscriptos. En fecha próxima se realizará una nueva jornada y ya está abierta la inscripción. Solo hay que comunicarse con Freddy Criconet (tel.: 951-0113), armar un equipo y volver a jugar con títulos de películas, directores, intérpretes, bandas de sonido y otros entretenimientos relacionados con el cine. Ahí estaremos y ahí nos veremos. ■

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

## CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION - Título Oficial -

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.



CENTRO  
DE INVESTIGACION  
CINEMATOGRAFICA

Instituto Incorporado a la  
Enseñanza Oficial A-1178

- 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 "12º Festival Internacional de Cine"

Informes e inscripción 16 a 21 hs.

**B. Matienzo 2571 (alt. Cabildo 300)**

**553-5120 / 553-2775**

El Amante presenta un libro excepcional del gran crítico francés Serge Daney:

## *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*

La primera obra de Daney traducida al castellano



Serge Daney  
**Perseverancia**  
Reflexiones sobre el cine  
Ediciones El Amante

*“Elegimos el cine con pleno conocimiento de causa, conscientes de su inexorable destino comercial, tomando partido por el artista y contra el productor (el artista siempre era el protagonista de la historia). Y la belleza provenía justamente de aquello que el cine extraía a partir de materiales heterogéneos, impuros, de los cuales habría de surgir una belleza inesperada...”*

**\$ 12.-**

Puede conseguirse en todas las librerías  
y en la redacción de *El Amante*

(Esmeralda 779, 6° piso A, Buenos Aires, telefax: 322-7518,  
e-mail: [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar))

# LA EDAD DE ORO CONTINUA



**... CON UNA FAMILIA DE PELICULAS QUE TRABAJAN JUNTAS EN PERFECTA ARMONIA.** Ahora hay dos nuevos miembros en la familia Kodak Vision. La película negativa de color Kodak Vision 250D balanceada para luz día y la película negativa de color Kodak Vision 200T balanceada para luz de tungsteno. Ambas tienen el grano y la definición de productos de velocidad mucho más lenta. Ambas ofrecen una reproducción exacta del color y tienen una latitud excepcional. Y ambas se intercalan magníficamente con otros miembros de la familia Kodak. Saque su imaginación a la luz. Sin sobresaltos. Con el nuevo patrón oro de las películas negativas de color para producciones cinematográficas.

Kodak, Eastman y Vision son marcas registradas.

**Kodak**  
**VISION**  
COLOR NEGATIVE FILM