

# EL AMANTE

CINE



WOODY ALLEN

LOS SECRETO  
DE HARRY

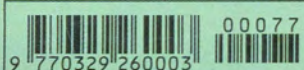
ABBAS KIAROSTAMI

EL SABOR  
DE LA CEREZA

SINATRA

AÑO 7 No. 77 JULIO AGOSTO 98

ARG. \$ 7.50 URU. \$ 50.-





# What's on her mind?



Giulietta Masina, 1957

**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: [info@buenosairesherald.com](mailto:info@buenosairesherald.com). website: [www.BuenosAiresHerald.com](http://www.BuenosAiresHerald.com)

**On Sunday**

with **The GuardianWeekly**  
and The New York Times



## Relaciones carnales

El INCAA acaba de firmar, junto con sus pares de México y Brasil, un convenio con la Motion Pictures (MPAA) por el cual tres películas de cada uno de esos países se exhibirán en diversas universidades norteamericanas. El criterio previo era elegir una película clásica, una contemporánea popular y una de vanguardia. Las ideas estéticas del actual interventor del INCAA han decidido que las representantes argentinas sean *La guerra gaucha* de Lucas Demare, *El sueño de los héroes* de Sergio Renán y *Moebius* de Gustavo Mosquera con la participación de los alumnos de la FUC. Sobre gustos no hay nada escrito (salvo una revista de crítica de cine mensual) pero sabemos que el de Mahárbiz no es el de un especialista ni el de un amante del cine precisamente. Pero lo importante es que se trata de otra escalada en las relaciones del organismo rector de la industria cinematográfica argentina con la Motion Pictures, la cámara empresaria de los EE.UU. cuya misión es la de asfixiar el cine de todos los demás países. Resulta ridículo pensar que la MPAA intenta hacer algo por el cine argentino pero las autoridades del INCAA parecen creerlo así ya que hace poco tiempo condecoraron a su presidente, Jack Valenti, con una orden diplomática. Este es el extraño caso de las ovejas que le dan la medalla al lobo o el de los patriotas que resistieron las invasiones inglesas condecorando al general Beresford. De todos modos, hay que pensar cuán ínfimo puede ser este beneficio comparado con los cuantiosos subsidios que el dinero de los contribuyentes argentinos les pagan a las películas producidas por la Disney en nuestro país.

Si la administración menemista ha privilegiado como aliados en su gestión a ciertos cineastas y a las empresas multinacionales, es preocupante que sus posibles sucesores radicales estén siguiendo el mismo camino, como lo demuestra la programación de Buenos Aires No Duerme, donde nombres como el de Javier Torre y Diego Lerner ocupan un lugar de privilegio junto con la exhibición de películas de Columbia. Cuando los días de Mahárbiz parecen llegar a su fin, su política corre el riesgo de perdurar en el futuro.

## Un recuerdo

La última vez que vimos a Envar "Cacho" El Kadre fue en el pasado Festival de Mar del Plata, donde presentó la película de Miguel Pereyra, *Che, Ernesto*, en la que trabajó como protagonista. Le preguntamos qué era eso que llevaba en la mano y Cacho resaltó nuestra ignorancia aclarando que se trataba de un rosario musulmán. No lo conocimos mucho aunque su nombre tenía ciertas connotaciones legendarias asociadas a su pasado de militante, guerrillero y preso peronista. Lo curioso es que con esa historia y ese nombre, Cacho era un tipo de lo más amable que siempre sonreía. Apareció contando parte de su pasado en *Cazadores de utopías* de David Blaustein. Fue productor de cine y de discos, actor y desarrolló otra serie de actividades de las que nos informamos por la prensa. Aunque lo tratamos poco, pensábamos que lo seguiríamos viendo por ahí. Con pesar, nos enteramos de su muerte temprana y sorpresiva.

## Mes y concurso

Este número sale con el mes julio/agosto. No nos hemos hecho bimestrales, el próximo número estará aproximadamente dentro de treinta días como siempre. Lo que sucede es que queremos sincronizarnos con el calendario. Recibimos muchas respuestas al concurso de críticas "Quiero escribir en *El Amante*". Les agradecemos a todos los participantes y les anunciamos que el mes próximo (porque la revista es mensual, no bimestral) aparecerá el ganador. Hasta entonces.

## Los directores

## Sumario

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Estrenos</b>                                                                        |    |
| <i>Los secretos de Harry</i> .....                                                     | 2  |
| Woody Allen y <i>Los secretos de Harry</i> .....                                       | 4  |
| <i>El sabor de la cereza</i> .....                                                     | 6  |
| Kiarostami por Kiarostami.....                                                         | 8  |
| <i>No va más</i> .....                                                                 | 10 |
| <i>Wilde</i> .....                                                                     | 11 |
| <i>Deseos y sospechas</i> .....                                                        | 12 |
| <i>Godzilla</i> .....                                                                  | 13 |
| <i>Mimic</i> .....                                                                     | 14 |
| <i>Alguien sabe demasiado</i> ,<br><i>El señor de los caballos</i> , <i>Jude</i> ..... | 15 |
| <i>Mulan</i> , <i>Momentos robados</i> ,<br><i>Anna Karenina</i> .....                 | 16 |
| <i>Perdidos en el espacio</i> , <i>Dibu 2</i> ,<br><i>La espada mágica</i> .....       | 17 |
| <i>El consejo de 10</i> .....                                                          | 18 |
| <b>Correo</b> .....                                                                    | 19 |
| <b>Tomás Abraham</b> .....                                                             | 20 |
| <b>Frank Sinatra</b> .....                                                             | 26 |
| <i>El actor</i> .....                                                                  | 27 |
| <i>El cantante</i> .....                                                               | 28 |
| <b>El cine según Angélica Gorodischer</b> .....                                        | 30 |
| <b>Festival de Ceará</b> .....                                                         | 32 |
| <i>El Festival</i> .....                                                               | 33 |
| <i>Entrevista a Luis Zanin</i> .....                                                   | 39 |
| <i>El cine es para los jóvenes</i> .....                                               | 42 |
| <b>Los imprecisos límites de la pantalla</b> .....                                     | 45 |
| <i>París y la Nouvelle Vague</i> .....                                                 | 48 |
| <i>Entrevista a Elvio Gandolfo</i> .....                                               | 52 |
| <i>Forum de Amsterdam</i> .....                                                        | 54 |
| <b>Guía del amante</b>                                                                 |    |
| <i>Discos</i> .....                                                                    | 57 |
| <i>Video</i> .....                                                                     | 58 |
| <i>Cine en TV</i> .....                                                                | 60 |
| <i>Agenda</i> .....                                                                    | 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, Jorge García, Tomás Abraham, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Marcela Gamberini, Alejandro Lingenti, Máximo Ezeverri, Sergio Francisco Pineau, Lisandro A. de la Fuente, Orlando Senna, Monica Haim, Alvaro Sanjurjo Toucon, Angélica Gorodischer y Tino y Norma Postel.

**Secretaria:** Haydée Thompson

**Colabora:** Nené Díaz Colodrero

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

**Cadete:** Gustavo Bianchi Requena Johnson

**Tortas, delicias y fosforitos:** Norma Postel, la sibarita

**Garotos:** Martha González

**Versión libre de *Night and Day*:** Marta Alvarez, la vieja dama indigna

**Re-recorrección:** Gabriela Ventureira

**Meritorio de corrección:** Jorge Mimic García

**Traducción y transcripción:** Lisandro A. de la Fuente, el mejor

**Tipea:** Mulan

**Diagramación y composición:** Carlos La Voz Almar

**Diseño de tapa:** Luis Goldfarb

**Diseño interior:** Fernando Tricky Santamarina

**Preimpresión e impresión digital:** CentroGráfica SRL,

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

**Imprenta:** Latin Gráfica, Yatay 280, Buenos Aires.

**Distribución en Capital:** Vaccaro, Sánchez y Cia SA,

Moreno 794 9° piso. Capital.

**Distribución en el interior:** DISA SA. 304-9377



## Los secretos de Harry (I)

*Deconstructing Harry*

EE.UU., 1997, 95'

**Dirección:** Woody Allen

**Producción:** Jean Doumanian

**Guión:** Woody Allen

**Fotografía:** Carlo Di Palma

**Música:** Temas varios

**Montaje:** Susan E. Morse

**Diseño de producción:** Santo Loquasto

**Intérpretes:** Woody Allen, Judy Davis, Richard Benjamin, Robin Williams, Kirstie Alley, Eric Bogosian, Billy Crystal, Amy Irving, Julie Kavner, Demi Moore, Elisabeth Shue, Mariel Hemingway, Bob Balaban.

# Nada más que la verdad

por Gustavo Noriega

A primera vista parece solo una edición más de la entrega anual de películas que puntualmente ofrece Woody Allen. Los elementos acostumbrados se dan cita: la paradigmática presentación con letras blancas sobre fondo negro, el mismo Woody haciendo de un intelectual neoyorquino de no muy alta categoría, reflexiones sobre la relación del artista con el mundo cotidiano y el arte, chistes sobre el sexo y el judaísmo. En síntesis, podría ser una muestra de consistencia si se lo quiere mirar con una óptica positiva, o un paso más en dirección de un callejón sin salida, enfocado de la manera opuesta.

Pero hay algo en *Los secretos de Harry* que la diferencia de todas las películas anteriores, aunque sus marcas muestren que se trata de una obra del mismo artista. Estamos ante un film de una ferocidad poco común, que describe a un personaje con tintes fuertemente autobiográficos de una forma al mismo tiempo inmisericorde y autojustificativa. La película emite enunciados sobre el mundo y esos enunciados pueden llegar a ser totalmente inaceptables. Al mismo tiempo hace gala de un humor fuertemente escatológico, apelando a groserías poco comunes. Estas fricciones van acompañadas de un formato acorde. Ya los mencionados títulos están intercalados con imágenes de Judy Davis bajando de un taxi, editadas con brusquedad y repetidas hasta el hartazgo. Es una película que tiene la intención explícita de

molestar. En una escena, el protagonista Harry Block (el personaje alter ego de Woody Allen) discute con su cuñado, de creencias judías ortodoxas, y ante la mención de los seis millones de muertos en el Holocausto, le dice: "Bueno, los récords están para ser quebrados". No es un chiste destinado a hacer gracia, ciertamente. Block es absolutamente desconsiderado con su gente cercana y, cuando es puesto en evidencia, utiliza argumentos defensivos infantiles y crueles. Una de sus mujeres (Kirstie Alley), psicoanalista, le reprocha amargamente que se haya acostado con una de sus pacientes. Block atina a decir: "Es que salimos poco y no tengo oportunidad de conocer personas en otros ámbitos". El tratamiento de las mujeres en la película podría hacer que se escribiera un nuevo capítulo en la historia de la misoginia. La enumeración de iniquidades de Harry Block podría ser larguísima, basta con aceptar el resumen de su vida que hace su hermana y que el propio Harry acepta: nihilismo, cinismo, sarcasmo y orgasmo.

Esta película desagradable y agresiva es, además, fascinante. Situada en el extremo opuesto a *Todos dicen te quiero*, la película encantadora por excelencia, es probablemente la mejor que haya hecho desde *Crímenes y pecados*, con la cual comparte cierto nihilismo moral pero de la cual la diferencia la deliberada intención de eliminar toda posibilidad de identificación. Harry Block es un monstruo y la película es una puesta en escena de sus ideas más repudiables. Por otro lado, Harry Block es Woody Allen. ¿Qué es lo que hace que uno encuentre elogiable a una película de características tan detestables?

La primera respuesta, errónea, sería apelar a una suerte de formalismo y decir que, a pesar de que las ideas de la película repelen, su realización es impecable. Lo cierto de este argumento es que, efectivamente, el film tiene una estructura muy compleja y se despliega ante los espectadores de una forma ágil, graciosa, continua y sin fisuras. Estructurada alrededor de una anécdota central (el viaje de Block a la universidad de donde fue expulsado anteriormente para recibir un homenaje) pero rodeada por flashbacks y relatos tomados de los libros de Block, da lugar a una increíble cantidad de escenas y personajes. Para colmo, como las ficciones de Block se anclan en su vida personal, tenemos a los personajes duplicados, y en algunos casos condensados (el personaje de Demi Moore, producto de uno de los cuentos de Block, es la mezcla de una de sus ex esposas y su hermana). La película aparece como una concatenación de pequeñas historias cerradas que, al mismo tiempo, hacen avanzar la trama y dibujan este controvertido personaje. Da la sensación de que la técnica narrativa de Woody Allen se ha refinado de tal manera que puede apelar a las estructuras más complicadas sin ningún tipo de dificultad. Las formas del cine no parecen tener más secretos para él y su efectividad solo dependerá de lo que quiera poner dentro de ese continente.

Pero por admirable que sea, no es solamente la forma, independientemente de su fondo, lo que hace que *Los secretos de Harry* sea una película especial. Es justamente en su ferocidad donde la película encuentra un elemento absolutamente liberador que funciona como una experiencia refrescante.

A lo largo de todo el film, Allen se toma el trabajo de dejar en claro que la influencia que Harry Block ejerce sobre sus seres





cercanos es destructiva. Su último libro deja en evidencia las pequeñeces de todas las personas que lo conocen y de él mismo, en especial de su secreto affaire con su cuñada. El efecto perverso que Block tiene sobre sus semejantes se convierte en su opuesto cuando quienes se relacionan con él lo hacen a través de su obra. Hay dos ejemplos en la película: por un lado, la universidad que lo expulsó (imposible convivir con él) lo homenajea (celebra su obra). Otro caso es el de su novia Fay Sexton (Elisabeth Shue): llega a él encandilada por sus escritos pero, confiesa, nunca puede llegar a enamorarse y lo abandona para casarse con otro hombre que, a los ojos de Harry, es el diablo en persona. Harry concluye la película resumiendo esta experiencia en una fórmula que lo tranquiliza y exculpa: es una persona que no puede funcionar bien en la vida real pero que tiene su mundo de ficción, sus personajes, que lo redimen y lo justifican. Pero de la visión de la película no sale solamente que el artista puede ser una persona execrable en la vida cotidiana y sobresalir en su tarea sino que en la medida en que se apegue más a la verdad y al arte que a la solidaridad con sus congéneres alcanzará logros más altos.

La consecuencia de esta línea de pensamiento es que Harry Block dice lo que piensa y escribe lo que sabe. Sus intentos de justificación pueden ser pueriles pero no insinceros: efectivamente, si hubiera conocido más gente no habría necesitado seducir a la paciente de su mujer. Lo que nunca habría dejado de hacer es tratar de acostarse con la mayor cantidad de mujeres posible. Es que para Harry, como dice él mismo citando a Freud, solo dos cosas importan: las mujeres y el trabajo. Esa compulsión a expresar lo que piensa sin demagogias lleva necesariamente al enunciado de ideas desagradables; si no, no sería sincero. Pero también a decir cosas sorprendentes y exactas, como cuando ajusta cuentas

con el judaísmo más fundamentalista al que reprocha no valorar la vida de un no judío de la misma manera que la de un judío. O cuando afirma: "Entre el aire acondicionado y el Papa me quedo con el aire acondicionado". Esa fidelidad a ultranza a sus ideas es lo que le da a la película ese aire de experiencia liberadora. En épocas en que se espera que las declaraciones de un hombre público sean sistemáticamente mentirosas, las declaraciones de Woody Allen por boca de Harry Block, aun las más chocantes, son una bocanada de aire fresco.

En ese sentido hay una escena que cobra un aire festivo y regocijante. Harry quiere que su hijo lo acompañe al homenaje en la universidad. La madre se lo niega enfáticamente y se rehúsa a discutir el asunto. Finalmente, en un acto seguramente repudiable moralmente y en contra de todas las ideas existentes sobre corrección política, Harry secuestra a su hijo y lo lleva a la universidad. En la escena siguiente al secuestro, Harry, sus dos amigos y su hijo cantan una canción infantil en el auto a voz en cuello. Es uno de los pocos momentos de felicidad de la película, un momento alegre y conmovedor, un instante catártico de liberación. En lo que parece una declaración de principios, Harry llegará a su homenaje con su hijo secuestrado, una prostituta y un muerto. Luego de pasar por la cárcel encontrará en el homenaje el resguardo de su vida: sus criaturas de ficción. Nunca sabremos la correspondencia exacta entre la película y la vida privada de Woody Allen. Siempre mezcló el exhibicionismo con el pudor y puso a sus personajes como intermediarios entre sus películas y sus personas. ¿Es este muñeco odioso más parecido a él que el Woody tradicional? Solo nos queda quedarnos con él, admirar su obra, festejar este soplo de libertad impertinente y nunca, nunca, invitarlo a cenar a casa. ■



## El alta del bajo

por Quintín

Hace poco, se emitió por cable un capítulo del célebre programa francés de literatura *Bouillon de culture* que conduce Bernard Pivot. El invitado de honor era Woody Allen y lo acompañaban tres célebres intelectuales y escritores: François Weyergans, Philippe Sollers y Julia Kristeva. Esta última, como se sabe, es también psicoanalista. El tono fue celebratorio, casi cholulo, y los panelistas no pararon de elogiar al cineasta, que desbordó ingenio y simpatía. Allen aprovechó para decir que sus ideas eran exactamente las de Harry Block (el protagonista de su última película) en materia de filosofía, religión, sexo, mujeres, estética y ciencia, aunque su propia vida era mucho más calma y ordenada y que Harry era, en cambio, grosero y brutal: “yo no tengo tanto coraje”, agregó Allen. Recordemos que Harry es un escritor que no se adapta a la vida real y que vuelca todos sus conflictos en el arte. La frase más curiosa de la noche la pronunció Kristeva: “Usted es la mejor propaganda viviente que tiene hoy el psicoanálisis en este momento de declinación”. La frase es curiosa, porque en Estados Unidos la mayoría piensa que Woody Allen es poco menos que un degenerado y un enfermo sexual (que, además, hace malas películas como *Los secretos de Harry*). Los franceses, en cambio, idolatran a Woody incluso más de lo que lo hacen los argentinos. Allen lo sabe perfectamente y en la película incluye un diálogo en el que alguien le reprocha a Harry que sus libros “son solo un compendio de cinismo, nihilismo, sarcasmo y orgasmo”, a lo que el escritor le responde: “con esa fórmula en Francia me elegirían presidente”. Para decirlo de otro modo, no hay duda de que el ambiente de la intelectualidad francesa es mucho más propicio para Allen y su cine que el del cerrado puritanismo americano, donde no le perdonan que haya abandonado a Mia Farrow y a su colección de hijos adoptivos para llevarse a la coreanita. A los franceses, en cambio, el episodio les parece un ejemplo perfecto de *savoir faire*.

Aunque Allen insistía en que el psicoanálisis le gusta aunque siempre esperó más de él, sus interlocutores le señalaban que “él estaba curado”. Lo interesante es que ese calificativo parecía hacerse extensivo a Harry Block, aunque el pobre Harry se dedica a hacerse odiar por medio mundo: el escritor también era capaz de transformar su neurosis en sustancia artística, en producción. Kristeva explicaba además que la literatura era violencia y que esa violencia era necesaria para transformar la experiencia personal en escritura.

Creo que, medida en términos de eficiencia, *Los secretos de Harry* es una de las mejores películas de Woody Allen. Es un *tour de force* (ya que hoy venimos afrancesados) de enorme velocidad y brillo, de exacta puesta en escena, de ingeniosa comicidad, de fresca y original inventiva, de complejísima estructura. El film contiene la obra anterior de Allen, y excursiones medulosas a los terrenos de la política, la psicología y la religión. Hay, además, una novedad temática en la larga autobiografía filmada de Allen: su tratamiento de la relación entre padre e hijo. Pero además, la ferocidad de la película se justifica plenamente: es una diatriba lúcida, y en última instancia serena, contra la rigidez americana, contra su pacatería, contra su defensa hipócrita de la corrección política, contra sus ritos de tribalidad, contra su negación de la libertad y la razón. El egoísmo afiebrado de Harry, su vida disipada, sus infidelidades flagrantes son su manera de no claudicar ante la insensibilidad de las buenas costumbres.

Harry no respeta sus orígenes porque aspira a la universalidad, prefiere las putas a las burguesas intachables porque son más honestas, desprecia a las mujeres cuando envejecen porque ellas eligen perder la espontaneidad que las hacía apetecibles. Harry es un monstruo pero tiene razón en todo. La película tiene, además, otro mérito innegable: Allen pone por fin todas las cartas sobre la mesa. Al renunciar a todo sentimentalismo, a toda imagen edulcorada del perdedor, se muestra como el ganador que es aun a riesgo de quedarse sin seguidores. No más ternura, no más lástima, no más magia. Después de cuatro películas burbujeantes, esta tiene la amabilidad del papel de lija. Hay que ser muy valiente, muy honesto como artista para atreverse a algo semejante. En *Disparos sobre Broadway* el protagonista abandonaba el mundo del espectáculo porque no tenía agallas para soportar la violencia del artista, mientras que el verdadero dramaturgo era el gángster, capaz de matar por una obra. Aquí es Allen el que decide mostrarse como el gángster, lejos de las excusas bondadosas y moralizantes de *Crímenes y pecados*. Se puede ser un artista exitoso y al mismo tiempo honesto con su trabajo, y él es la prueba viviente, como dicen Kristeva y sus amigos. Efectivamente, Allen y Block están curados. Pueden engañar a su mujer con la hija, tocar el clarinete, pasearse por París y Venecia, hacer una película por año, mentir cuando es necesario, usar a los demás en sus libros. Eso es la vida, si uno ha nacido con talento y ha pasado las horas suficientes en el diván como para saber aprovecharlo.

Creo detectar en el párrafo anterior un matiz de ironía que no es tal, sino más bien un dejo de incomodidad. La película me parece perfecta, salvo por un detalle: los libros que escribe Harry, al menos por los temas y los párrafos que llegamos a conocer de ellos, no son buena literatura. Aunque en el film se diga que esos libros transforman en oro el barro de la vida cotidiana, no es oro a lo que suenan, sino a descripciones de la intimidad bastante adocenadas. Y esto es muy interesante. Woody Allen ha aprendido a hacer cine, hasta ha logrado tocar el clarinete, pero lo que presenta como ejemplo de gran





literatura no lo es. Creo que hubiera podido aprender a escribir si se lo proponía. Pero ¿qué clase de libros hubiera escrito? O, trasladando por fin la pregunta: ¿qué clase de películas hace? El mismo se ha encargado de decir que no figura en la lista de los maestros del cine y eso es cierto. Allen no es un innovador del lenguaje sino alguien que fue mejorando paulatinamente la destreza en un medio que no era inicialmente el suyo y del que hoy es merecidamente un ícono. Pero ese no es el problema. Allen tiene una obra y un sistema de producción, algo que pocos cineastas en el mundo han logrado. Pero, a mi juicio, hay una dimensión que falta en su cine, un elemento que, provisoriamente, llamaré oscuridad. No porque sus personajes sean luminosos sino porque Woody Allen es un cineasta tan claro que viendo sus películas se tiene la sensación de que el mundo puede ser explicado: sus films son comentarios sobre la vida. Y aunque sus criaturas desembocan frecuentemente en las preguntas del existencialismo o la teología, ese complemento metafísico de su racionalidad laica y cartesiana no deja de ser la clausura necesaria de su sistema. Y aunque Allen domina como pocos los recursos de su oficio y aunque su figura sea una de las imágenes que identifican al siglo, su cine se justifica siempre desde afuera del cine. Cuando Allen hace una película como *Un misterioso asesinato en Manhattan* o *Todos dicen te quiero*, donde se acerca a un tipo de magia y de verdad que sus películas más psicológicas ignoran, su búsqueda se queda siempre corta. Como si el placer de esos films menores y sonrientes necesitara de una desmentida áspera y corrosiva como la de *Los secretos de Harry*. El cine de Allen transmite la sensación de que el mundo es amargo, pero el cine es capaz de endulzarlo instalándose en el género, distrayéndose de los pesares cotidianos mediante un musical o una comedia policial. Y desde esa idea, Allen reproduce una concepción profundamente convencional del arte: la disyuntiva entre mensaje y entretenimiento. Tal vez por eso, los fragmentos a los que accedemos de la obra literaria de Harry Block sean tan

insatisfactorios: es lo que ocurre cuando a esa idea del arte se le quita la destreza que al director ciertamente le sobra en lo suyo.

Corrijo un término anterior. No es oscuridad lo que le falta a Woody Allen, sino la capacidad y aun la intención de aventurarse en ella. De abandonar ese territorio que establece dos niveles definitivos —la desesperanza de la vida, lo inocuo del arte— para avanzar sobre otro menos balizado. Donde el autor se pueda atrever a pensar tanto que el matrimonio no es una cárcel, como que las películas de Groucho Marx no son lo mejor que le pudo haber pasado a la humanidad. A dejar de lado esa ideología de consumidor compulsivo, que lleva a Allen a contraponer el culto fetichista de Nueva York o del básquetbol con la crudeza de las charlas de vestuario en las que los hombres ofenden a las mujeres. En un pasaje particularmente revelador de *Manhattan*, el personaje de Woody pasaba revista a las cosas que hacían que vivir valiera la pena. Pero el problema es que el arte empieza donde se termina esa certeza y se abre una dimensión de misterio. Y el cine, con la ambigua neutralidad de sus imágenes, parece el instrumento privilegiado para desmentir que el mundo está formado por ciertas cosas que tienen la aureola de sublimes y otras que se saben de antemano amenazantes o desagradables y descubrir así la contracara feliz o aterradora del edificio de los comentarios. Al prohibirse explorar el horror del deporte y el encanto de una mujer madura, al aferrarse a una mirada cuyo horizonte es el consenso, Allen se priva de ofrecernos otro tipo de euforias y temblores que los de su previsible melancolía.

Tal vez tengan razón Kristeva y sus amigos y Allen esté curado. Pero este personaje simpático y eficiente que produce como un conejo, parece curado también de la duda, del sobresalto, del bloqueo. No es por eso que el psicoanálisis declina, pero tal vez sea la causa de que Woody Allen, siempre inteligente, diga que hubiera esperado otra cosa de él. ■



## El sabor de la cereza

Ta'm e guilass

Irán, 1997, 98'

Dirección: Abbas Kiarostami

Producción: Abbas Kiarostami

Guión: Abbas Kiarostami

Fotografía: Homaoun Payvar

Montaje: Abbas Kiarostami

Sonido: Jahangir Mirshekari

Intérpretes: Homaoun Ershadi, Safar Ali Moradi, Mir Hossein Noori, Ahmad Ansari, Afshin Bakhtiari, Hossein Bagheri.

# Los caminos de la libertad

por Alejandro Ricagno

Un hombre, un camino, un auto, un país. Y la sombra de la muerte. No de aquella que espera al final del viaje sino la que se busca en la mitad del trayecto como única opción. Un paisaje, un periplo repetido una y otra vez, como los meandros de la argumentación que Mr. Badii, su enigmático protagonista, expone a sus interlocutores. Estos pocos elementos le sirven al iraní Abbas Kiarostami para plasmar una de las epifanías cinematográficas más profundas y audaces de la historia del cine. *El sabor de la cereza* recupera el sabor de la libertad. Y lo hace a través de un film absolutamente cerrado sobre sí mismo, por momentos asfixiante y de una trabajadísima seriedad conceptual escudada tras su aparente simpleza argumental. Un hombre va a suicidarse —pero eso lo sabemos solo después de los veinte magníficos primeros minutos— y para ello necesita que alguien lo entierre luego de cometido el acto. Las tres paladas del testigo que legitime frente a sí su decisión, que es, además, una decisión privada. Kiarostami no solo habla de la dignidad, sino que otorga a su personaje la de guardar para sí las razones de su determinación. No recuerdo ninguna obra que mantenga a tal extremo esa actitud de respeto, esa falta de juicio sobre las criaturas que la habitan. Kiarostami lleva ese respeto en ambas direcciones. El espectador es tratado de la misma manera, con la misma libertad y descontando generosamente su inteligencia. Esto ya era evidente en su film inmediatamente anterior, *Bajo los olivos* (1994) —que se dio recientemente por cable y al que se refirió exhaustivamente Jorge García en *EA 74*—, donde la respuesta a una proposición de matrimonio se resolvía en un solo plano general, con los personajes convertidos en dos manchas blancas apenas distinguibles en el paisaje, haciendo participe al espectador desde una distancia espacial inversamente proporcional a la íntima emotividad que

inundaba toda la escena. Este juego de inversiones y de paradojas formales también se repite en *El sabor de la cereza* y —si atendemos a lo que se escribió sobre su obra— en toda la filmografía de este director nacido en Teherán hace 57 años. El conocimiento de solo dos de sus ocho largometrajes y siete cortos nos sumerge en la conjetura (no vimos *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *La tarea del colegio*, *Y la vida continúa*, ni *Close up*, que al parecer tienen una estrecha relación con el film que nos ocupa), pero aun así se puede inferir que Kiarostami es sin lugar a dudas un autor en el que cada película es solo una frase, un discurso largamente meditado hasta el despojamiento de todo accesorio superfluo, de todo adorno que desvíe o enfatice. Un cine en el que la concentración —de espacio, encuadre y personajes— y la repetición (un mismo trayecto en *El sabor*, o una misma toma rodada una y otra vez en el film dentro del film en *Bajo los olivos*) asumen la función estructural, fundacional y ética de su propia factura. En este punto también es digna de admiración la capacidad de Kiarostami de establecer un fuerte discurso político sobre la situación social de su país, eludiendo la férrea censura imperante en el régimen. No es que su cine pueda definirse como “de barricada”. Su sutileza admite más que contrabandos políticos. La crítica institucional al ejército, al fanatismo religioso, a la situación de la mujer, a las diferencias sociales y étnicas, fuertemente presente pero sin subrayados en *El sabor de la cereza*, también se encuentra tangencialmente en *Bajo los olivos*. La indicación que allí se hacía de los diferentes tabúes con los que choca el director de ese film ficticio —que, según lo leído, reproduce escenas de *Y la vida continúa*, en un exacto juego de espejos que se reflejan entre sí pero que trascienden la mera autorreferencia— para comunicarse con esos campesinos reales a los que quiere hacer participar en su rodaje, es una prueba de los diversos niveles en que trabaja la maestría del iraní. Pero si este fuera el mérito, de por sí válido por otra parte —si tenemos en cuenta la mortal censura que pesa sobre el arte en Irán, cuyo mayor ejemplo tal vez sea el caso del indio Salman Rushdie—, estaríamos en todo caso frente a un gran autor dotado de una fina agudeza para el análisis social. La dimensión del cine de Kiarostami es universal sin por ello borrar la marca de pertenencia a una cultura, a un país en estado de tensión. Su singularidad unida a una vibración espiritual —que solo podría ser comparada con la de un Bresson, por ejemplo— hace que no olvidemos que su posición frente a su obra y a sus espectadores es la de alguien que reflexiona ante todo (y no además) sobre la forma de su arte, su alcance y sus límites. La pregunta no abarca solamente las ideas que sus temas vehiculizan —y tratándose de Kiarostami, un verdadero viajero en el sentido literal y figurado de la palabra, es quizás el término que mejor le cabe— sino que también alcanza los materiales del cine no como expresión personal sino del cine todo. Implicaciones estéticas, filosóficas, políticas, sociales, emocionales, confluyen en un todo inseparable sin recurrir a trampas o artificios, entregando una milagrosa renovación de la mirada. Una de las claves del “método Kiarostami” es esa indiferenciación (¿podríamos llamarlo pasaje si no fuera tan difícil detectar cómo y cuándo se produce?) entre documental y ficción, o ficción-documental, presente tanto en *Bajo los olivos* como argumento y forma, y también en *El sabor de la cereza* de un modo aun más radical. En toda la secuencia inicial, la cámara dentro del auto deja fuera de campo al conductor, mientras realiza la búsqueda del enterrador, casi como una encuesta. Los interlocutores que se acercan, ¿a qué



registro del relato pertenecen? Kiarostami no pretende borrar las fronteras entre uno y otro como un mero juego. Parece agitarse allí algo más profundo, una suerte de ontología de la imagen, una modalidad de entender el relato cinematográfico en su estado más puro, donde, a la vez que no se oculta la cuidada puesta en escena, se la hace desaparecer dejando entrar el registro de una esencia de la realidad no reducible, en una ficción formalmente pautaada hasta el milímetro. ¿Es esta la clave para obtener la libertad que permite el surgimiento de una verdad no guionada, pero que Kiarostami sabe que va a revelársele como quien comprueba una visión? Como si la técnica en su presencia no disimulada se convirtiera en instrumento transparente para que la revelación surja desnuda ante la cámara.

En sucesivos reportajes ha confesado que trabaja con actores no profesionales, a los que les hace interpretar no una verdad propia, sino una verdad que el mismo personaje, creado en conjunto por el director y la persona elegida a tal fin, les descubre. La novedad de tal método no deriva en encuesta antropológica o falsa naturalidad “neorrealista”. Ni siquiera un neorrealismo a lo Visconti en *La terra trema*, porque el rigor estético del iraní no participa del manierismo del italiano. No hay pretensión de ocultamiento tras la belleza. Siempre nos dice que se trata de contarnos una historia simple, una fábula, pero a la que se debe estar atento. Su más íntima vibración, su belleza, se revelará a través de la imagen en un momento de indiscernibilidad, el repentino surgimiento de una liberación nacida en un espacio fielmente controlado en el que, valga la paradoja, respira la libertad. El control de Kiarostami no es, claro, el despótico que el gobierno de su país ejerce sobre su pueblo y en especial sobre sus artistas. El suyo es riguroso en la elección del encuadre, en la respiración del plano, en su duración, en su elipsis. “Yo no los dirijo; los observo —dijo refiriéndose a sus actores cuyo método de selección parece venir junto con las locaciones donde se desarrollan las historias—. Ellos son los que deben encontrar al personaje y apropiarse de los diálogos.” Kiarostami sólo se ocupará entonces de encuadrar esa verdad apropiada, para su mayor claridad. Es una guía que indica las posibilidades de un camino, y se retira a tiempo para dejar al actor, al personaje, al espectador, con un mapa posible. Uno de tantos. No busca “tipos psicológicos” ni rostros folklóricos al uso para explotación exportable. Por el contrario, en cada escena exhala un profundo respeto por la gente que aparece frente a la cámara. Desde los roles principales (el inolvidable Badii, encarnado por un arquitecto que jamás había actuado; el conmovedor campesino enamorado de *Bajo los olivos*) hasta el último personaje fugaz (el obrero que rechaza violentamente el misterioso interrogatorio del desconocido en los primeros minutos de inquietante ambigüedad; la pareja que le pide ser fotografiada). Cada rostro, cada ser es a la vez irremplazable y está al servicio tanto del relato como de la idea que encarna. (Hablar en términos de reducción simbólica sería confundir la riqueza de un maestro con la torpeza de un principiante.) Un personaje puede muy bien encarnar a cierto grupo humano (el soldadito del principio), establecer una relación simbólica, pero a condición de conservar su historia, apenas sugerida en sus gestos, y no renunciar a su dimensión humana. La intensa emoción que Kiarostami logra con los largos travellings en el coche, con el doble encuadre asfixiante de la ventanilla, se refuerza en la compenetración absoluta con el paisaje en el que se desliza. Los planos generales fijos redoblan por contraposición el aislamiento del personaje.

Tanto las desérticas canteras de *El sabor de la cereza*, cuya desolada geografía, acorde con el tema del suicidio, solo será interrumpida en el viaje junto a aquel que acepta el rol de enterrador, así como el verdor esperanzado de los olivares del final de la otra película, constituyen una extensión espacial del estado anímico de los personajes y del tono del relato. Renacimiento y júbilo en un caso, cierre de un ciclo en el otro. Se podría inferir que el protagonista de *El sabor de la cereza* está ya muerto al comenzar el film. Es solo un fantasma que necesita de su enterrador para confirmar un acto que ya ha cometido mentalmente. Así parece indicarlo la sombra que se refleja sobre la lluvia de tierra que echa una pala mecánica en una sugerente escena. Su periplo es circular, sin otra salida que esa muerte meditada y cuyas razones ignoramos. Con tres personajes distintos —un soldado, un religioso y un taxidermista— lo vemos emprender el trayecto hasta esa tumba señalada por un árbol, en otro juego de opuestos. Los reencuadres en el auto separan ya a Badii del mundo, lo encierran en una tumba móvil, anticipo de esa otra que solo veremos al final. Cuando el taxidermista (que no comparte la pulsión de muerte pero la respeta, porque él mismo ha estado al borde de esa experiencia) lo desvía por una senda distinta para retornar al sitio donde lo recogió, alejándolo de la tumba momentáneamente, el paisaje se modifica acompañando la argumentación con la cual intenta hacer cambiar de parecer al suicida, menos a través de la palabra que de la posibilidad de otro paisaje. Kiarostami parece compartir el discurso humanista del viejo, pero tiene la sabiduría de no cerrar su relato bajo ese signo y les deja al protagonista y al espectador la posibilidad de una última elección. En todo caso, se trata de un humanismo que se afirma en la posibilidad de elegir la propia muerte. Badii tiene quien le confirme y le otorgue dignidad a la suya mediante esa promesa de las tres paladas. El viejo (en cuyo oficio la muerte es parte de su vida) acepta porque el dinero ofrecido lo ayudará a curar a su hijo enfermo. Un nuevo equilibrio como el del árbol y la tumba. Kiarostami tiene la delicadeza de no abandonar su ética a la hora de clausurar la fábula. Así como eludió la introducción del viejo en el relato, y la repetición del argumento de Badii para convencerlo, porque así cobra más peso el contraargumento del taxidermista, una vez que ya *ha aceptado* la propuesta, elide también la resolución visual del conflicto. Badii se hunde en la tumba y espera. Tal vez el viejo cumplirá su promesa. El relato da entonces su salto más audaz mediante un brusco cambio de registro a video cuya factura parece menos documental que la fábula que acabamos de presenciar, donde vemos a director, actor y un grupo de soldados en pleno rodaje, que parecen decirnos que la vida continúa. Y que asume a veces la forma de una ficción o fábula. La irrupción de la música en la banda de sonido de un film que hasta entonces solo había aceptado la crudeza natural del sonido directo sin ningún adorno, bajo la cadencia del blues, eco fúnebre y vital (imágenes de soldados reales que juegan con flores), constituye una suerte de despedida del personaje y de la historia como en un último rito ético. Ese epílogo permite otras lecturas: la relación con la puesta en abismo, el soporte filmico y el de video, un modo irónico de sortear la posible sanción frente al comité de aprobación, el juego de inversión del que hablábamos. Y otras que tal vez un mayor conocimiento de la obra del iraní nos permitiría ampliar. No se trata de ambigüedad. Sea cual fuere la que el espectador ejerza, nos confirma que esta absoluta obra maestra de Kiarostami florece bajo el gusto de la libertad. ■



# Kiarostami por Kiarostami

**Infancia.** Nací en 1940 en Teherán. De niño amaba la pintura y desde sexto o séptimo grado dibujaba con lápices de colores. En la escuela no era un buen alumno ni tampoco un buen pintor. Era taciturno y solitario: de primero a sexto año no le dirigí la palabra a nadie. Sí, ni siquiera una sola palabra.

**Imagen mental.** La imagen mental que existe en mí es diferente de la imagen que reproduzco sobre la tela. Lo que reproduzco en la tela no me ha ayudado para nada; en cambio, la pintura mental que llevo en mí, la memoria, la mentalidad de pintor me han ayudado mucho. Hay que precisar que no solamente los pintores poseen una mentalidad de pintor. Tenía una abuela que, sentada en el asiento trasero del coche, decía: "Mirá allá, el árbol, la colina..." A mi entender, en ese instante, ella me mostraba una imagen inesperada entre millones de imágenes y de ángulos diferentes; había hecho una selección y se regocijaba. Ella pintaba en su espíritu: tenía una memoria de pintor y hacía pintura mental.

**Ver películas.** En mi infancia, yo tenía mejor gusto para el cine que mis amigos que son ahora comerciantes, médicos o pintores. Me gustaba el cine como diversión; nunca vi un film por el

nombre de su director. Por supuesto, me encantaban las comedias críticas de Vittorio De Sica del período post-neorrealista, pero Sofia Loren me importaba mucho más que Vittorio De Sica. En mi familia no existía el gusto por el cine. Sobre todo porque el trabajo ocupaba todo nuestro tiempo. Creo que en mi vida no vi más de unos cincuenta films. Nunca quise ver una película dos veces, de modo que no me influenció ningún cineasta. Por otra parte, nunca vi un film de *cinéma-vérité*. No soporto los films de Bresson ni los de Dreyer, me cansan. Nunca pude entrar en sus películas. Leí muchas veces el libro de Babak Ahmadi sobre Bresson, *El viento sopla donde quiere*, y me influyó fuertemente, pero justamente me pareció que las teorías eran más interesantes que su objeto. Y más que los films de Dreyer o de Bresson, mis influencias están en el cine iraní de Sohrab Shahib Sales, Kiamavi o Dariush Mehrjui. En total, no hay más de veinte secuencias en todo el cine que me interesen.

**Plano secuencia.** Dejé de usar ciertos primeros planos, y opté por utilizar planos secuencia para que el espectador se ponga en contacto directo con la totalidad. Con un primer plano eliminamos todos los elementos de la realidad, mientras que para poner al espectador en estado de entrar en situación y de juzgar, es necesario que todos esos elementos estén presentes. Un acercamiento justo, de respeto hacia el espectador, sería aquel en el que él mismo pudiera elegir de la escena aquello que lo emociona. En un plano secuencia, es el espectador quien elige el primer plano en función de lo que él siente.

**El sabor de la cereza.** (...) No quería que figurara ninguna idea sobre la muerte en la última parte del film y me negaba a mostrar si el héroe estaba muerto o vivo. Deseaba hacer abstracción de este asunto y, sobre todo, evitar el *happy end*, el bello final superficial, que habría generado en el espíritu del espectador la pregunta siguiente: ¿por qué no hacer una película sobre un suicidio concretado? Con el final que elegí, es la imaginación del espectador la que debe sacar conclusiones. Estadísticamente, sobre 18 casos de suicidio, 17 tentativas fracasan. Por eso es que el "éxito" es lo que me interesa y es de eso que me hubiera gustado hablar. Pero no quería hacer una tragedia. Entonces decidí

agregar ese epílogo en video, cuyo soporte mismo lo distingue de lo que precede. Para mí, el film se termina en la noche negra. Lo que sigue está enganchado al film como un post-scriptum puede cerrar una novela. No es verdaderamente "cine en el cine" ni una "puesta en abismo", procedimiento hoy tan usado en el cine iraní que, a mi criterio, ha perdido todo interés. Es un epílogo que muestra simplemente que la vida continúa, independientemente de lo que le haya pasado al personaje. Yo quería registrar la conciencia de la muerte, la idea de la muerte, que solamente el cine vuelve aceptable. Esta idea aparece cuando se impone el negro, cuando todas las luces de la pantalla se apagan. La luna desaparece bajo las nubes y todo se vuelve negro. Uno se da cuenta entonces de que no hay más nada. La vida viene de la luz. En este caso, el cine y la vida no forman más que uno. Como el cine es solo luz, dejé un minuto y medio de negro en el plano aunque mis colaboradores me decían que era demasiado, que los espectadores iban a abandonar la sala. Pero hacía falta que ese negro se prolongara de manera tal que el espectador se viera confrontado a la no-existencia, que conduce, para mí, a esta simbolización de la muerte. Que el espectador mire la pantalla y no vea nada. Cuando el verde de la primavera hace su aparición, es a la vez la resurrección de la vida y la de la imagen. Cuando alguien muere, el primer gesto que se realiza es, frecuentemente, cerrarle los ojos. Como si se cerrara el objetivo de una cámara. Todo el film es como un documental sobre la vida. Prueba la existencia, la persistencia. El rodaje en video está allí simplemente para mostrar el retorno de la primavera.

(...) Cioran cuenta que, a veces, sus enfermos lo requerían cuando él no tenía tiempo disponible para atenderlos. Había algunos de ellos que abrían la puerta y entraban por la fuerza en la pieza donde él se ocupaba de los enfermos, amenazando con quitarse inmediatamente la vida. Cioran les respondía: "Excelente idea. Por favor. Es fácil y rápido. Hágalo". Generalmente, el enfermo se retractaba: "Sí, pero tengo un pequeño problema. Olvidé algo que tenía que hacer. Mi media está agujereada... Tengo los pies sucios. Debo cambiarme la camisa..." Cioran concluyó que no tenían ninguna intención de suicidarse. Solo pedían atención. No es casual que





17 de 18 tentativas fracasen. Esto traduce las pocas ganas de morir de aquellos que se arriesgan al gesto. Casi se podría decir que buscan en ese acto un pretexto para vivir. Yo imaginé que si uno mira por la ventana al candidato a la muerte, la víspera de su suicidio, caminando por la habitación, es posible que tenga un termómetro en la boca para verificar que no está enfermo. O que se niegue a comer huevos porque es malo para su colesterol. En el film, el viejo termina diciendo: "Si verdaderamente quieres morir, yo te ayudaré. Porque en tanto individuo, naciste libre, y esto incluye ponerle fin a tu existencia". Es un punto de vista muy diferente de aquel que podría defender un religioso, que más bien diría: "No, no tienes el derecho de matarte". El viejo, al contrario, le explica: "En tanto que ser humano, gozas de la libertad en cada una de tus elecciones". El derecho de morir es la única prerrogativa que puede tener un ser humano frente a Dios y a las normas sociales. Todo en nuestra vida nos fue impuesto prácticamente desde el nacimiento: la fecha y lugar de nacimiento, los padres, la casa, la nacionalidad, el físico, el color de piel, la cultura... Al final, el libre arbitrio es poco empleado en todo aquello que hace a un individuo.

**Auto.** Un día constaté que en el auto no solo pasaba mucho tiempo sino momentos importantes. Allí tengo una vida interior mucho más intensa que en mi casa, en donde estoy siempre en movimiento. En casa no tengo tiempo de meditar. Pero, una vez que uno está en el auto, con o sin cinturón de seguridad, uno permanece estático. Nadie nos molesta. No hay teléfono, ni heladera, ni visitas imprevistas... Es mi única oficina posible, un cuarto íntimo, como una casita en la que no hay nada

superfluo y donde uno está frente a una gran pantalla gigante constituida por el parabrisas que nos ofrece un interminable travelling cinematográfico. Uno sube y la vista le pertenece. Uno se baja y descubre el paisaje. Como en el cine. Es el mejor lugar que conozco para mirar y reflexionar.

En un auto, las personas intiman rápidamente. Cuando uno está sentado al lado de alguien, sea este cercano o apenas conocido, se está casi siempre cómodo. Las relaciones, los encuentros en el auto siempre serán interesantes.

**La fotografía.** Pienso que la imagen es, de una cierta manera, la madre de todas las artes. Debo decir que si me sentí atraído por el cine es porque, mentalmente, la imagen me sedujo siempre. Sin embargo, si me lancé a la realización de films, no fue porque considerara al cine como un arte más completo o, como se dice, la conjunción de todas las artes. Siempre pensé que la fotografía, la pintura, el arte gráfico, etc., tienen su propio papel y que cada dominio artístico es importante. De todas formas, la fotografía, a mi entender, ocupa un lugar aparte. Probablemente, la fotografía es una necesidad de base para todo cineasta. Primero, porque ella le enseña a ver y le permite acumular imágenes en su espíritu. El puede retomar esas imágenes o rechazarlas por considerarlas inadecuadas, porque discernir y seleccionar las bellezas heterogéneas se revela como un trabajo complejo y difícil. Solamente la fotografía permite adquirir esta facultad de discernimiento. Educa nuestro pensamiento, nuestra visión en lo que concierne al sentido del equilibrio, la armonía. En efecto, si se supone que la belleza constituye la esencia del arte y que ella expresa el equilibrio y la

armonía, entonces la fotografía es una vía para comprender su significado fundamental. A mi entender, el fotógrafo tiene la suerte de registrar su sentido y su gusto estético en coyunturas diversas. La fotografía satisface los sentimientos creadores y hace posible el acceso a la serenidad. Hay en ese dominio una pureza extraña. Cuando vi las fotos tomadas por Kasraian en la montaña Damavand, pensé que era el *súmmum* de lo sagrado, de la devoción: pasarse meses, años, fotografiando esas altas cimas constituye a mis ojos algo sublime, que consagra la superioridad del arte fotográfico sobre el cine. La pureza extraña de la fotografía se manifiesta cuando uno se encuentra solo, frente a uno mismo... el silencio no es perturbado más que por el clic del obturador, captando el instante. Toda la inmensidad del ser se encuentra contenida allí, reducida al aparato, de manera que uno la puede poner en el corazón y preservarla serenamente. Miramos las cosas de una manera idealista, es decir que las creemos más cercanas de lo que pensamos. De una cierta manera, divina, la fotografía nos permite apropiarnos de la naturaleza y del ser. Sin embargo, no hay que olvidar que es difícil acceder a ese estado de privilegio. Uno debe saber mirar, saber ver. Todo se resume en la manera de ver. El secreto reside en el conocimiento de este mundo de visión, de mirada.

Adoro mirar. Mirar en silencio, especialmente la naturaleza. Cuando uno ama a alguien, le saca una foto: no tiene más que mirar sus álbumes de familia. Mi álbum familiar está lleno de fotos de la naturaleza.

*Textos extraídos de Positif N° 442, diciembre de 1997, y Cahiers du cinéma N° 493, julio/agosto de 1995 ■*



## No va más

Rien va plus

Francia, 1997, 105'

Dirección: Claude Chabrol

Producción: Marin Karmitz

Guión: Claude Chabrol

Fotografía: Eduardo Serra

Música: Matthieu Chabrol

Montaje: Monique Fardoulis

Diseño de producción: Corinne Jerry

Intérpretes: Isabelle Huppert, Michel Serrault, François Cluzet, Jean-François Balmer, Jackie Berroyer, Jean Benguigui, Momy Dalmes.

# El burgués gentilhombre

por Gustavo J. Castagna

Es muy difícil resumir en pocas palabras la filmografía de Claude Chabrol. A esta altura ya son cincuenta las películas del realizador que fue integrante de los primeros años de *Cahiers du cinéma*, autor de libros sobre cine y representante de la Nouvelle Vague. Pero siempre resulta complicado definir el cine de Chabrol, no solo por la cantidad de films sino también por lo desapareja y poco rigurosa de parte de su obra, que alterna grandes películas con otras que provocan el olvido inmediato. Tampoco tiene etapas de fácil reconocimiento desde el punto de vista estético y temático (a diferencia de Godard, a quien por momentos, con los riesgos del caso, se le puede adivinar por dónde andan sus preocupaciones, o de Rohmer, quien sí tiene un estilo que lo identifica), por lo que el mundo y las obsesiones chabrolianas —más allá de la postura de burgués hablando de su clase social— resultan muy complicadas de analizar sin caer en los lugares comunes.

El mejor Chabrol de los comienzos de su carrera (*El bello Sergio*, *El ojo del maligno*) continúa más adelante con sus fábulas intimistas y sórdidas sobre la pareja (*La mujer infiel*, *La ruptura*) y puede extenderse a sus films más difundidos (*El carnicero*, *Niña de día... mujer de noche*), a su experimento borgeano (*Más allá del amor*) y a su destreza en los relatos (*El inspector Lavardin*, *Los fantasmas del sombrerero*), hasta llegar a la que él mismo considera la última película marxista (*La*

*ceremonia*). Pero también hay un Chabrol descartable (*El tigre se perfuma con dinamita*, *Marie Chantal contra el doctor K*, *NADA*, *Inocentes con las manos sucias*, *La sangre de los otros*, *Madame Bovary*) y numerosas películas de los últimos años que no fueron exhibidas comercialmente (*El grito de la lechuza*, basada en la novela de Patricia Highsmith; *Máscaras*, *Pollo al vinagre*, *Betty*). Este amante de las buenas comidas y del mejor vino es un realizador difícil de clasificar por su vasta producción pero también por las propias indecisiones de su obra. En una primera aproximación a su obra, los films de Chabrol pueden dividirse entre las películas en las que el realizador asume un compromiso mayor, y aquellas en las que descansa en su prestigio —bien ganado— y se deleita a sí mismo. O, en todo caso, sigue invirtiendo en el cine su abultada cuenta bancaria. Al respecto, conviene recordar que Chabrol empezó a filmar porque, a fines de los cincuenta, su esposa y actriz de muchas de sus películas (Stéphane Audran) recibió una cuantiosa herencia que le permitió realizar su ópera prima, *El bello Sergio*.

*No va más* es un liviano divertimento donde se cuenta la historia de dos estafadores (Victor y Betty) en medio de un paseo turístico por lugares paradisíacos (Saint Moritz, las playas de Guadalupe, los Alpes suizos), una intriga que transcurre en forma parsimoniosa y sin demasiados riesgos y un relato sutil en los diálogos, elegante en su exposición e irónico en el retrato de los personajes secundarios. Pero *No va más* no es un film menor porque Chabrol le suma algunos placenteros interrogantes nunca aclarados (no se sabe si Victor y Betty tienen alguna relación filial, o si están casados o son amantes). Ya desde la secuencia inicial, con los dos protagonistas robándole dinero a un abogado, luego de que Betty utiliza su seducción en el casino, se definen las pretensiones de la película. Como si con *No va más* Chabrol se hubiera tomado unas merecidas vacaciones después de *La ceremonia* y *El infierno* —su opus 49—, el comienzo está narrado de manera clásica: una puesta en escena funcional, miradas que dicen más que las palabras y la delicada ironía que caracteriza a las películas menos exigentes del director. En *No va más* el viejo Claude, que no será un gallo pero a esta altura es un auténtico zorro del cine, no necesita criticar con fiera a los ámbitos y a los personajes de la burguesía. Su postura maliciosa ya quedó expresada con los asesinatos de una familia entera en *La ceremonia*, una película que podía disfrutarse por la forma en que estaban trazadas las diferencias de clase, pero también por su lectura sobre el marxismo y su destino burgués y acomodaticio. Victor y Betty les roban a unos tontos y tristes personajes de clase media que quieren pasarla lo mejor posible en los mejores lugares donde el poder del dinero sirve para sentirse superior dentro de la escala social. En consecuencia, lo que hacen Victor y Betty es desenmascarar a unos personajes de mediopelo que ocultan su vacío por medio de la ostentación de la plata. Lo particular de *No va más* es que esta lectura ideológica no necesita del trazo grueso ni del subrayado inútil. Chabrol observa a sus personajes y se ríe de las escasas pretensiones de su película. El mismo, como sus criaturas, disfrutó del caviar, algunos *croissants* y la *fondue* en los descansos durante la filmación. Y no está nada mal que lo haya hecho. Para conseguir la ligereza que transmiten las imágenes de *No va más*, Chabrol contó con un distendido Serrault, alejado de las composiciones y los tics de viejo-busca-chicas jóvenes, y con Isabelle Huppert, excitante y vulgar en su rol de mujer fatal. ■



## Wilde

Gran Bretaña, 1997, 105'

Dirección: Brian Gilbert

Producción: Samuel Producciones

Guión: Julian Mitchell

Fotografía: Martin Fuhrer

Música: Debbie Wiseman

Montaje: Michael Bradsell

Diseño de producción: Maria Djurkovic

Intérpretes: Stephen Fry, Jude Law, Vanessa Redgrave, Jennifer Ehle,

Gemma Jones, Judy Parfitt, Michael Sheen.

# La revelación del artista

por Alejandro Ricagno

"El artista es el creador de cosas bellas.  
Revelar el arte y ocultar al artista es la finalidad del arte."

"Pensamiento y lenguaje son para el artista  
instrumentos de un arte."

"Desde el punto de vista de la forma, el modelo  
de todas las artes es el músico. Desde el punto de vista  
del sentimiento, la profesión del actor."

"La moderación es fatal.  
Nada tiene tanto éxito como el exceso."

Lúcidas, mordaces, cualquiera de las frases anotadas arriba pinta, con el trazo preciso de un dibujo de Audrey Beardsley, la figura de su autor: el escritor, dandy, dramaturgo y provocador subversivo Oscar Wilde. La vida de Wilde trasladada al cine casi parece no necesitar de guionistas. Sus frases públicas, los epigramas de sus brillantes ensayos, parecen estar hechos para la transcripción inmediata a la pantalla. Hipótesis: si Wilde no hubiera muerto en 1900 —tres años después de salir de la cárcel de Reading, luego de ser condenado a causa de su homosexualidad no solo por las leyes inglesas sino por la misma sociedad que antes había festejado su ingenio— seguramente habría recommenzado su vida como dialoguista brillante en los albores del recién nacido arte cinematográfico. Y en ese caso, tal vez hubiera dirigido su propia autobiografía. Insuperable. Antes del film de Brian Gilbert, en 1960 se rodaron otras versiones sobre su vida: *El hombre del clavel verde* (Oscar Wilde, Gregory Ratoff) y *Delito privado* (*The Trials of Oscar Wilde*, Ken Hughes), interpretadas por Robert Morley y Peter Finch respectivamente (soberbio este último). Ambas, en menor o mayor medida, rozaban con cierto pudor y algo de morbo el conflicto entre la sociedad victoriana y la expresa y pública homosexualidad del escritor de origen irlandés. Pasaron más de tres décadas y el Wilde de Gilbert y su guionista Julian Mitchell, acorde a este *out of the closet* del cine contemporáneo, le permite a Oscar el sacrosanto derecho de

hacer en la pantalla lo que hizo en la vida y que en aquellos films apenas se animaban a llamar por su nombre. Wilde se deja seducir y seduce, hace el amor con sus muchachos, va a un burdel masculino, disfruta de los placeres de la carne en una de las variantes más antiguas que el mundo. Y, escándalo de los escándalos, también ama. Ama generosa y doblemente, a su abnegada mujer, a sus hijos y a su adorado, caprichoso y absorbente amante Bossie, causa del enfrentamiento con el marqués de Queensberry, padre de aquel y principio de la condena legal y social. La película sigue el periplo de los anteriores biopics: apogeo, gloria, condena del extravagante y genial escritor, a los que agrega una cuota de homoerotismo carnal, sin rasgo alguno de morbo hetero teñido de corrección política, pero también sin pasión.

El primer pecado de Gilbert es no dejar que Wilde guione estilísticamente su historia. Basado en varias biografías que incluyen una escrita por la hija del escritor, el guión de Julian Mitchell incluye muchos datos, funcionalmente administrados, sobre las diversas razones, amén de la sexual, por las que Wilde fue defenestrado por la misma sociedad que lo consagró. Su origen irlandés, el férreo militante independiente de su madre y la burla descarnada que se encargó de ejecutar frente al encorsetado rostro de la aristocracia inglesa son ilustrados por Gilbert con una delectación en el dato preciso que contradice una de las máximas wildeanas: "En las cosas importantes lo vital es el estilo, no la sinceridad". Gilbert necesita crear un Wilde "verdadero" olvidando que para llegar al corazón de su retratado hay que saber vestir esa verdad de artificio. Y, a falta de talento, bueno es el ingenio. Gilbert ya había fracasado en la biografía filmico-literaria. En la incomprensible *Tom y Viv*, no contento con demostrar que el poeta T. S. Eliot era un señor norteamericano que llegó a ser un inglés muy malo y aburrido (cosa probablemente cierta, que no menoscaba su genio poético), hacía derrapar a su mujer, Vivian, por una catarata de hemorragias que la conducían a la locura y al espectador al tedio.

Por suerte, este film está bien lejos de aquel mamarracho, pero también lo está del genio de Wilde. Stephen Fry compone un Wilde conmovedor y convincente hasta en lo físico, pero excesivamente melancólico, como si supiera su trágico final desde el principio. Jude Law encarna con las dosis de histeria y de ternura necesarias al bello y egoísta Bossie, mientras Jennifer Ehle es una lady Wilde dignísima, un personaje más que interesante que director y guionista desaprovechan. (Dato a revisar: ¿acaso el film no insinúa tibiamente que el amor verdadero de Wilde fue el profesado por su abnegada y sufrida esposa frente a la pasión egoísta de Bossie? Y si esto es así, ¿no se contradice un poco con la tesis desprejuiciada sobre el amor gay que el film parece pretender, quedándose a dos aguas?) No se trata de que la película de Gilbert sea un bodrio invisible. Hay un retrato certero de la hipocresía victoriana y un mirada comprensiva de la enorme dimensión humana del creador del *Retrato de Dorian Gray*. En las escenas de la cárcel, en las peleas y reconciliaciones con Bossie, en algún diálogo filosófico, encuentra el tono adecuado. Lo que no encuentra es el brillo, la chispa para trascender un retrato justo tal vez, pero impersonal. Esa agudeza que se manifiesta en cada frase del gran Oscar no halla equivalente en las proliferas imágenes de Gilbert. Porque a veces la vida imita al arte. Y Wilde, que hizo de la propia vida una pieza que combinó talento, escándalo, agudeza y finalmente tragedia, lo comprendió mejor que nadie. Cuando el arte pretende imitar a la vida, pierde. ■



**Intérpretes:** Matthew Broderick, Jean Reno, María Pitillo, Hank Azaria, Kevin Dunn, Michael Lerner, Harry Shearer, Arabella Field.

## El Amante Cine / 77



## Deseos y sospechas

*The Daytrippers*

EE.UU., 1996, 87'

Dirección: Greg Mottola

Guión: Greg Mottola

Fotografía: John Inwood

Montaje: Anne McCabe

Producción: David Heyman, Lawrence S. Kamerman, Campbell Scott, Steven Soderbergh, Nancy Tenenbaum

Diseño de producción: Bonnie J. Brinkley

Música: Richard Martinez

Intérpretes: Hope Davis, Stanley Tucci, Parker Posey, Liev Schreiber, Anne Meara, Pat McNamara, Campbell Scott.



# El fin de las certezas

por Alejandro Lingenti

El final abierto de *Deseos y sospechas* es toda una definición: allí donde Hollywood hubiera apelado a un comité de notables o a un testeo con público para decidir cómo terminar la historia, Greg Mottola resolvió, con buen tino, sintetizar el espíritu de su película, ajena al cálculo, austera en más de un sentido y llena de frescura y simpatía. Simpáticos son los personajes (sobre todo el intelectual inocente que compone Liev Schreiber y el inmutable padre de familia que encarna Pat McNamara, un actor del que solo recuerdo un oscuro papel en *El silencio de los inocentes*), y simpáticas son muchas de las situaciones que van conformando la trama de la película. Las mejores secuencias del film son, probablemente, las que tienen lugar en el viaje que la familia Malone realiza desde Long Island a Manhattan en un automóvil con la calefacción descompuesta en pleno invierno norteamericano. En ese espacio frío y reducido es donde Rita (Anne Meara) oprime a su paciente marido y a sus dos hijas, Elizah (Hope Davis) y Jo (Parker Posey), mientras el bueno de Carl (Schreiber) cuenta la desopilante historia de su novela en pleno proceso de producción, protagonizada por un hombre con cabeza de perro y destinada a reflexionar sobre las miserias del sistema. Hay entre la fatal madre y el intelectual bobo una evidente corriente de simpatía, un hilo que los une. Ese hilo es el de la seguridad. Rita y Carl son los dos únicos personajes del film que tienen certezas; quizá por eso sean los que en muchos momentos quedan en ridículo. Carl está

seguro de su futuro matrimonio con Jo, de la genialidad de su novela, de los problemas de la sociedad (es ejemplar la discusión que mantiene con un escritor en una fiesta, donde termina abogando por la aristocracia), de interés que despertó en un maestro literario... Sin embargo, su universo se desmorona como un castillo de arena: de pronto descubre que Jo le fue infiel, que debe cortar abruptamente una discusión política para no perderla deshonorosamente y que su maestro lo ignora por completo. Las seguridades de mamá Rita también empiezan a resquebrajarse cuando se da cuenta de que el matrimonio de su hija mayor Elizah entra en colapso y su otra hija, Jo, no está lista para casarse con el adorado Carl. Para colmo, Louis (Stanley Tucci) cambió a la ejemplar Elizah por un homosexual.

Confieso que, en principio, me pareció algo desagradable que Mottola haya armado toda la historia para arribar a un desenlace cuyo impacto descansa en la sorpresa del amante gay de Louis. Pero también creo que ese golpe de efecto tiene una explicación: es la estocada que termina dejando definitivamente absorta a la señora Malone ante el bazar de sorpresas que, descubre, es la vida. La forma en la que Mottola cuenta esta sencilla comedia no podía ser más indicada: planos cortos cuando las situaciones lo requieren por su intensidad, ningún movimiento de cámara estrafalario y un manejo de la puesta en escena inteligente (la secuencia en la que toda la familia, a la caza del infiel Louis, debe refugiarse en el departamento de un joven desconocido que vive con un padre que huye de la justicia es ejemplar en este sentido).

Con apenas 700 mil dólares, el joven director se las ingenió para filmar una odisea cómica que nunca se transforma en una farsa y demuestra una saludable compasión con los personajes, aun con los más patéticos, como Rita. Lo ayudaron un inspirado elenco de actores (Hope Davis está fantástica), los consejos de Steven Soderbergh (productor del film, que alguna vez sorprendió gratamente con *Sexo, mentiras y video*) y una modestia infrecuente para olvidarse de los chistes para pocos, los homenajes innecesarios y el cinismo en boga en muchos directores independientes. *Deseos y sospechas* ganó el Gran Premio del Jurado en el Festival de Sundance y fue tratada con respeto por la crítica de su país. Su mayor atributo puede ser el llamado de atención que representa para un cine norteamericano que, igual que Rita y Carl, se ahoga en sus certezas de hierro. Creo que Mottola —autor del guión, también— sabe lo que hace y que puede dar que hablar en un futuro no muy lejano. Es una sospecha. Y, quizás, un deseo. ■



## Mimic

EE.UU., 1997, 102'

**Dirección:** Guillermo Del Toro

**Producción:** Bob Weinstein, B. J. Rack y Ole Bornedal

**Guión:** Matthew Robbins y Guillermo Del Toro sobre el cuento de Donald A. Wolheim

**Fotografía:** Dan Laustsen

**Música:** Marco Beltrami

**Montaje:** Patrick Lussier

**Diseño de producción:** Carol Spier

**Intérpretes:** Mira Sorvino, Jeremy Northam, Alexander Goodwin, Giancarlo Giannini, Charles S. Dutton, Josh Brolin.

# Insectos de autor

por Silvia Schwarzböck

*No lo entiendo.*

*Usted me habla de alquimistas, insectos y aparatos.*

Jesús Gris a De la Guardia en *Cronos*

Andrew Sarris decía que la paradoja de la aplicación al cine de la teoría de autor —algo a lo que él mismo contribuyó notablemente— era que terminó siendo una herramienta para los realizadores y no para los críticos. Lo que Sarris estaba tratando de explicar era su fastidio por los directores que filmaban como autores de manera totalmente autoconsciente, repitiendo a propósito constantes temáticas, estilísticas, estéticas, ideológicas, y hasta metafísicas, para darle sustento a la teoría con que los críticos los habían consagrado. De lo que no se daba cuenta es de que si la teoría de autor se había convertido en una coartada intelectual de décima categoría, era por su elementalidad como herramienta de análisis y no por culpa de los directores que hacían un uso indebido de ella.

No hace falta ver *Cronos* y *Mimic* el mismo día para descubrir que las dos comparten el mismo universo y que ese universo

(coherente, cerrado y autosuficiente) es el que ha creado Guillermo Del Toro para convertirse en autor. Podríamos enumerar sus elementos y tenerlos ya preparados para ver si los repite en la tercera película, en la cuarta, etc., o si, de lo contrario, despista a los críticos. De hecho, no es casual que los elogios con que se promociona la película sean (suponiendo que sean) de Cronenberg y de Wes Craven, dos autores dentro de la corriente del terror ateo y biológico. Cronenberg alterna entre obras maestras y películas muy buenas. Craven, en cambio, lo hace entre buenas películas y desastres inenarrables. Pero en ningún momento puede discutirse que los dos sean autores, de acuerdo —desde ya— con la teoría de autor. Del Toro vendría a ocupar un lugar equivalente, que la crítica le ha cedido por comodidad: hará películas mejores o peores que estas dos muy promisorias (la tercera es *Mephisto's Bridge*, una historia de horror gótico), pero ya tiene patente de autor, porque ha exhibido un universo lo suficientemente oscuro, triste y complejo como para merecerla. Le obsesionan los insectos, los ambientes claustrofóbicos (diseñados dentro de un mismo estilo gótico y oscuro, aunque siempre se trate de lugares opuestos entre sí en cuanto a su significado: la fábrica y el anticuario, el subterráneo abandonado y el laboratorio, los sótanos abarrotados de trastos viejos y el aula magna inmensa y vacía de una facultad), los saberes esotéricos (en sentido literal, puede ser la alquimia, la entomología, el funcionamiento de la red de subtes, la adivinanza —a primera vista— del talle de los zapatos, o bailar bien el tango, basta con que los compartan unos pocos iniciados), la fascinación de los chicos con lo morboso, la relación entre las personas civilizadas y los animales feos e inferiores, indignos de amor ecológico, y sobre todo, el recuerdo perturbador de que esas personas civilizadas son también animales instintivos. Las dos películas tienen pocos diálogos, logran un buen uso dramático de los silencios y de los sobreentendidos, y evitan toda explicación psicológica de la conducta de los personajes desarrollándolos muy poco y solo en función de un par de ejes temáticos: la relación con los niños, la relación con los insectos, y el temor a la enfermedad y a la muerte. Pero aunque en las dos películas Del Toro ponga las mismas camas con mosquiteros de tul plisado y exponga más estatuas de santos que *El exorcista III*, solo que cubiertas con bolsas de plástico (como si este tipo de detalles fueran importantes para identificar a un autor), se da el lujo de que *Mimic* (construida con las mismas constantes que *Cronos*) refute a su antecesora, logrando que cada una afirme por su lado su verdadera autonomía estética. *Cronos* es una película ideológicamente gótica, a la manera del *Drácula* de Coppola o del *Darkman* de Sam Raimi. Está hecha para transmitir tristeza —y no terror— por la imposibilidad humana de detener el paso del tiempo y evitar la muerte. *Mimic*, en cambio, es una película de horror ateo y biológico, con un monstruo que es literalmente *un bicho*, un insecto que está mutando como parte de la evolución y que no encierra ninguna clave metafísica sobre el destino humano, como sí sucedía con el vampiro tanguero y argentino de *Cronos*. Aunque sucede en ambientes presentados a la manera gótica, *Mimic* es tan poco gótica y tan gozosamente atea que ni siquiera se propone advertir —a la manera de Frankenstein— sobre los peligros de una ciencia que desafía a Dios. ¿Para qué —debe pensar Del Toro—, si Dios no existe? O como le hacía decir al personaje de De la Guardia en *Cronos*: “¿Quién dice que los insectos no sean las criaturas favoritas de Dios?”. ■



## El señor de los caballos

The Horse Whisperer

EE.UU., 1998. Dirección: Robert Redford. Producción: Robert Redford y Patrick Markey. Guión: Eric Roth y Richard LaGravenese sobre la novela de Nicholas Evans. Fotografía: Robert Richardson. Música: Thomas Newman. Montaje: Freeman Davies Jr. Diseño de producción: Judy L. Ruskin. Intérpretes: Robert Redford, Kristin Scott Thomas, Sam Neill, Dianne Wiest, Scarlett Johansson

*El señor de los caballos* no es una película en la que actúa Robert Redford, es una película dirigida por Robert Redford. Esto no es solo una tautología sino que es la marca de lo que podríamos denominar una temática personal, donde temas como el amor, la lealtad y la familia aparecen en primer plano. *El señor de los caballos* es un film con una buena fotografía, algunos diálogos interesantes y buenos actores (tanto humanos como equinos). Sin embargo, la película adolece de dos males que terminan por irritar al espectador. El primero es que se vuelve a poner en escena el estereotipado tema de la irreconciliable diferencia entre el campo y la ciudad. El campo es sinónimo de la naturaleza con sus personajes tranquilos, sabios, rubios y sanos, que saben vivir y también saben lo que quieren; y la ciudad es la barbarie repleta de individuos materialistas, nerviosos, confundidos y que se alimentan con comidas enlatadas.

El segundo mal es que *El señor de los caballos* resulta extremadamente larga. 175 minutos es mucho tiempo para contar una historia de amor entre una niña y un caballo, entre un campestre susurrador de ganado y una señora atareada de ciudad. El problema de la extensión, en este caso, tiene que ver con una descortesía hacia el espectador. Con esto quiero decir que no hace falta que nos muestren varias veces cómo Redford rehabilita psicológicamente al caballo, ni que ponga en escena durante 10 largos minutos el recorrido que, desde Nueva York hasta el remoto pueblo de Montana, hace la protagonista, Kristin Scott Thomas, en su auto, ni que se arreen durante 10 minutos 200 vacas. Digo que con una vez es suficiente para este tipo de argumento, los espectadores podemos entender el sentido del film con ver las escenas solo una vez y con una duración adecuada, sabemos que en el cine existen procedimientos como las elipsis. La reiteración y la extensión de las escenas se tornan pesadas porque no se considera la posibilidad de que el espectador puede hilar, tejer y destejer las tomas y las secuencias para asociarlas entre sí.

En definitiva a *El señor de los caballos* le sobran algunos primeros planos equinos, uno cuantos planos generales de ganado vacuno y otras tantas escenas. ■

Marcela Gamberini



## Jude

Gran Bretaña, 1997. Dirección: Michael Winterbottom. Producción: Andrew Eaton. Guión: Hossein Amini sobre la novela de Thomas Hardy. Fotografía: Eduardo Serra. Música: Adrian Johnson. Montaje: Trevor Waite. Diseño de producción: Joseph Bennett. Intérpretes: Kate Winslet, Christopher Eccleston, Liam Cunningham, Rachel Griffiths, June Withfield, Ross Colvin Turnbull.

*Judd, el oscuro* fue la última novela que escribió Thomas Hardy, autor inglés de fines del siglo XIX que alcanzó la fama con *Tess d'Urberville*, su obra consagratória, llevada al cine en 1978 por un extrañamente romántico Roman Polanski. Ambas nacieron como folletines publicados por entregas en diarios de la época, y que luego Hardy convirtió en novelas. La reescritura de *Judd* le llevó varios años, y en ella se encuentra en permanente tensión la descripción realista sobre la sociedad inglesa victoriana, con sus diferencias de clase entre la ciudad y el campesinado, y un fuerte romanticismo, cuya immanente fatalidad tremendista también acusa influencias de Schopenhauer, uno de los filósofos favoritos del escritor. A primera vista, habría dos modelos ideales de adaptación: acentuar la cuestión social o reafirmar el melo, como lo había hecho Polanski en *Tess*. Casi hasta el final, Winterbottom se decide por la primera variante. Reduce la misoginia que el autor descarga sobre la primera esposa de Jude, una rústica campesina, excelentemente encarnada por Rachel Griffiths (la de *El casamiento de Muriel*) y le sirve en bandeja una composición ideal para Kate Winslet, como la independiente prima, el prohibido y verdadero amor del sufrido Jude. Pero, como concentrando toda la transición en el tremendismo, atesta un golpe de pésimo gusto (que figura en la novela original) en una escena de fratricidio y suicidio infantil digna de un libro de medicina forense. En lo personal, cada director tiene el sacrosanto derecho de hacer con sus criaturas lo que le plazca. Matarlos incluso, aunque sean niños. Pero que lo haga con delicadeza o justificación narrativa acorde al tono sostenido en el resto del film. En la novela, Hardy preanunciaba la tragedia tres capítulos antes. Winterbottom la pone como una bomba, sin avisar. El efecto no solo es repugnante sino que por efecto retroactivo desequilibra los climas muy bien logrados en más de un pasaje. Y esa es la imagen que uno, lamentablemente, recordará al salir del cine. Una pena. ■

Alejandro Ricagno



## Alguien sabe demasiado

Mercury Rising

EE.UU., 1998. Dirección: Harold Becker. Producción: Brian Grazer y Karen Kehela. Guión: Lawrence Konner y Mark Rosenthal sobre la novela de Ryne Douglas Peardon. Fotografía: Michael Seresin. Música: John Barry. Montaje: Peter Honess. Diseño de producción: Patrizia von Brandenstein. Intérpretes: Bruce Willis, Alec Baldwin, Miko Hughes, Chi McBride, Kim Dickens, Robert Stanton, Carrie Preston.

El cine de acción de Hollywood da para todo. Cuando años atrás se agotaron las fórmulas, surgieron algunos extraños cruces: Schwarzenegger y un chico fanático de los héroes de acción en *El último gran héroe* o parejas desaparecidas cada vez más exóticas y que dejan de ser parejas para transformarse en tríos. En fin, en cualquier momento puede aparecer una película con Stallone y el lorito Paulie en los protagónicos. Por ahora hay que conformarse con la inesperada amistad entre un agente del FBI y un chico autista. Cuando vi *Alguien sabe demasiado* pensé que la película era una rara mezcla temática de *Duro de matar* y *Juegos de guerra*. Sin embargo, Santiago García me dijo por teléfono una frase más acertada: se trata de una cruz entre *El último boy scout* y *Rain Man*. Más allá de que Bruce Willis siga andando con la camiseta puesta en un par de escenas, el film de Harold Becker —el mismo de *Crimen en el campo de las cebollas* y *Prohibida obsesión*, un interesante policial erótico con Al Pacino y Ellen Barkin— narra una historia absolutamente inverosímil —cuestión que no debería molestar en una película de este tipo— con un novedoso agregado por la importancia que tiene en la trama. El agente Jeffries, además de los problemas de relación con sus superiores, tiene que cuidar a un chico autista que descubrió un secreto de Estado. Es decir: Willis, aparte de correr para salvar su vida, dilucidar algo que al principio no entiende y liquidar a más de uno, tiene que tratar de que el nene no se le escape de las manos y aparezca —debido a su condición— poniendo en riesgo la suya. Semejante innovación en lo temático —el resto es pura rutina— transforma a *Alguien sabe demasiado* en una película donde el protagonista trabaja por partida doble: a su papel de héroe agrega su labor de custodia de un chico, como si fuera el director de una guardería ambulante. Entonces, uno se pregunta hasta dónde puede seguirse con atención una película donde todo es previsible (hasta Alec Baldwin, confirmando que es uno de los peores actores de los últimos años), incluso la relación paterno-filial entre el héroe y el nene, que culmina con un emotivo y lacrimógeno abrazo, tan falso y gratuito como el par de raspaduras y moretones que padece Willis luego de una infinidad de explosiones, tiros y corridas. ■

Gustavo J. Castagna





## Mulan

EE.UU., 1998. Dirección: Barry Cook y Tony Bancroft. Producción: Pam Coats. Guión: Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazebnik, Raymond Singer y Eugenia Bostwick-Singer. Música: Jerry Goldsmith. Canciones: Matthew Wilder y David Zippel. Diseño de producción: Hans Bacher. Voces: Ming-Na Wen, Eddie Murphy, B. D. Wong, Harvey Firstein, Jerry Tondo, Miguel Ferrer, Pat Morita.

Odio a Disney. Debe haber muy pocos ejemplos tan claros de hasta dónde puede llegar la derecha norteamericana en el campo de los productos infantiles. Este campo, de por sí maltratado siempre, ha sido uno de los que más ha sufrido por el influjo moral del conservadurismo de este siglo.

En el mundo de las corporaciones, el panorama no es más alentador. *Mulan* es una película norteamericana, pero está pensada para venderse en un mundo con un solo mercado: en Estados Unidos, en Argentina o en China. Sus escenarios, más allá de algunos íconos identificadores, apenas enmarcan la historia en un lugar y momento determinado. *Mulan* podría suceder en cualquier lugar del globo. La autoría de la obra no es aplicable a nadie, porque hay ejércitos de gente tan grandes detrás de detalles insospechados, que la película termina por pertenecer, más que a un grupo de narradores, a un concepto empresarial. Prácticamente no hay creadores en *Mulan*.

Su naturalidad (la tiene, por momentos demasiado) no es sino fruto de calculadísimas decisiones de marketing. Su simplicidad está lograda por la puesta en funcionamiento de una maquinaria hipercompleja, cuyo orden —curiosamente— es similar al que tenían las células de producción del cine de la época fuerte de los países del Este (equipos especiales exclusivos para un número acotado de producciones).

Esta vez, la historia seleccionada fue tomada de una vieja leyenda china. Esta Juana de Arco oriental se hace pasar por soldado para salvar el honor de su padre. El personaje es interesante: es torpe, duda, se equivoca. Los bichos de turno son un dragoncito realmente divertido y un grillo que cubre el porcentaje de ternura. Lo tecnológico no puede obviarse. El trabajo sobre los fondos, el esmero por el uso de íconos y símbolos, la implementación de técnicas digitales en los planos largos (en logradísimas escenas que reproducen la impresión de realidad que hace años consiguieron en forma artesanal los realizadores de *El señor de los anillos*): todo eso hace de *Mulan* un rato agradable, que se pasa rápido, que se olvida más rápido aun. ■

Máximo Eseverri



## Momentos robados

Argentina, 1997. Dirección: Oscar Barney Finn. Producción: O. B. Finn. Guión: Antonio Larreta y Oscar Barney Finn. Fotografía: Félix Monti. Música: Baby López Furst. Montaje: Julio Di Risio. Diseño artístico: María Julia Bertotto. Intérpretes: Assumpta Serna, Jorge Rivera López, François-Eric Gendron, Betiana Blum, Elena Tasisto, Roberto Carnaghi, Martín Carpan, Arturo Maly, Pepe Soriano, Julia von Grolman, Juan Manuel Tenuta, Rita Cortese.

Cultor de un cine al que puede calificarse como la "qualité argentina", Oscar Barney Finn, después de muchos años (su último trabajo estrenado en cine fue *Las cuatro caras de Victoria*), retornó con *Momentos robados*, una película donde jamás traiciona sus obsesiones formales y temáticas. La historia transcurre en 1947 en la Patagonia, donde Letty (Assumpta Serna) vive con su esposo (Jorge Rivera López), por lo que la única "salida" o lo "distinto" que la protagonista puede alcanzar son los momentos en que frecuenta un cine donde se exhiben films clásicos norteamericanos, especialmente aquellos melodramas de los 30 y los 40 con Bette Davis. En medio de películas en blanco y negro que Letty disfruta en el cine y de un paisaje inhóspito y siempre ventoso, un inesperado visitante alterará la vida de los personajes residentes en el Sur.

Barney Finn cuenta su historia con tiempos largos, pretendiendo que la geografía del lugar se transforme en el personaje principal de la película. Claro que los amaneceres, atardeceres y anocheceres son excesivamente acentuados por la fotografía paisajística de Monti. Es que la estética de *Momentos robados* intenta lograr climas en los que, lamentablemente, se interpone la presencia superior de un director de fotografía preocupado por el exhibicionismo de la luz. A ese desalentador pictoricismo del film, *Momentos robados* le opone la superposición de los dos mundos en que Letty convive con sus dudas. Aquella presencia proveniente de afuera (el extraño visitante) comienza a confundir aun más la soledad del personaje central. En esos momentos se encuentra lo más logrado de la película: cuando las imágenes de *La extraña pasajera* y *La carta*, por ejemplo, dejan de servirle a Letty para aliviar su hastío y los protagonistas de *Momentos robados* son recreados en aquellas míticas representaciones. Son los instantes en que el director abandona su postura de decorador de interiores y logra compenetrarse en las vivencias de su personaje central. Hacía tiempo que una película no mostraba a un personaje que llorara tanto —y tan bien— como lo hace Assumpta Serna en las solitarias funciones del cine Oriente. ■

Gustavo J. Castagna



## Anna Karenina

EE.UU., 1997. Dirección: Bernard Rose. Producción: Bruce Davey y Stephen McEvetty. Guión: Bernard Rose sobre la novela de León Tolstoi. Fotografía: Daryn Okada. Música: Georg Solti. Montaje: Victor Dubois. Diseño de vestuario: Maurizio Millenotti. Intérpretes: Sophie Marceau, Sean Bean, Alfred Molina, James Fox, Mia Kirshner.

Cuesta encontrar algo rescatable en esta versión del texto de Tolstoi, lejos, muy lejos, por ejemplo, de las dos adaptaciones protagonizadas por Greta Garbo. En esta época de retorno de un cine de supuesta "calidad" (*La heredera*, *Jude*, *Wilde*, *Las alas de la paloma*) la *Karenina* de Bernard Rose resulta un film difícil de entender, no solamente por la nula relación que tiene con lo específicamente cinematográfico, sino también por su incapacidad para transmitir algunos de los sentimientos —y son muchos— que se narran en su historia. Rose ilustra y jamás filma, tampoco se compromete con el contexto político en que transcurre la novela y la película, y mucho menos se preocupa por explicar las decisiones y el destino trágico de varios de sus personajes. Más que un film, *Anna Karenina* es una serie de "slides" con minuciosa recreación de época, aburrida y fatigosa por su fijación en los mínimos detalles, pero sin vida, como si se estuviera ante una película que ya en sus primeros minutos aparece como una exposición para estudiantes de diseño.

La adaptación intenta —sin suerte— trazar la oposición entre los malos momentos que la heroína vive con los hombres (James Fox más flemático que otras veces y Sean Bean, un árbol que gesticula) y la felicidad de los radiantes esposos Levin (Alfred Molina, pésimo) y Kitty (Mia Kirshner). En las versiones con la diva Garbo, la pareja paralela no tenía mucha importancia en la historia. Este es el problema más grave de la mayoría de las últimas adaptaciones de textos clásicos y, además, constituye una peligrosa tendencia del supuesto cine de "calidad": creer que la fidelidad a la literatura implica adaptar el texto completo. De ahí que *Anna Karenina* resulte una serie de diapositivas que abarcan las ochocientas páginas de Tolstoi en dos horas, sin detenerse en ningún momento en los conflictos íntimos de los personajes.

Los inconvenientes se agravan por la frialdad interpretativa de Sophie Marceau como *Anna Karenina*, con su hermoso flequillo y un rostro que recuerda —solo en eso— a la belleza de Anna Karina. Pero el principal responsable es Rose, que no se tomaba en serio al disparatado Gary Oldman como un Beethoven punk en *Amada inmortal*, cosa que no ocurre en su versión de Tolstoi, un film absolutamente inútil. ■

Gustavo J. Castagna





## Perdidos en el espacio

*Lost in Space*

**EE.UU., 1998. Dirección:** Stephen Hopkins. **Producción:** Mark W. Koch, Stephen Hopkins, Akiva Goldsman y Carla Fry. **Guión:** Akiva Goldsman sobre los personajes de la serie de televisión. **Fotografía:** Peter Levy. **Música:** Bruce Broughton. **Montaje:** Ray Lovejoy. **Diseño de producción:** Norman Garwood. **Interpretes:** Gary Oldman, William Hurt, Matt LeBlanc, Mimi Rogers, Heather Chabert, Jack Johnson, Jared Harris.

1) George Lucas. En él pensé al ver *Perdidos en el espacio*. Aun para sus detractores, creo que a esta altura no caben dudas de que no hay quien le llegue a la suela de los zapatos en el terreno del cine de aventuras. La aventura es de otra clase en el mundo de Lucas. En este film se logran indudables momentos de diversión, muchos más que en *Godzilla*, para dar un ejemplo; hay buenos actores, interesantes vueltas de tuerca y efectos especiales de cierta originalidad. Pero todo termina siendo inútil. Todo el tiempo parece que están hablando de 1998, aquí y ahora. Así, el despliegue futurista se cae a pedazos por culpa de un guión que se acomoda a los usos y costumbres de este año. Una actitud demagógica que impuso Disney y que ahora aparece en demasiadas películas: rebajar el nivel de la historia para, de ese modo, conseguir más público.

2) La demagogia funciona en gran medida, al menos cuando yo la vi. Pero lo peor vino después, cuando, ante dos momentos en que las mujeres del film actuaban con vehemencia, varios espectadores gritaron insultos hacia ellas o el marido de una de ellas por hacerle caso. Me sentí tan espantado al observar que esa sala llena de gente joven se comportaba igual que las generaciones anteriores que me veo obligado a dedicar parte de esta crítica a hablar de eso. El problema extra es que la reivindicación de las mujeres que intenta la película no es creíble.

3) Cuando la teniente Ripley de la serie *Alien* se enfrenta al machismo intergaláctico lo hace con convicción. Y, aunque sabemos que su personaje es en sí mismo una prueba de la igualdad entre los sexos, la lección resulta eficaz para aquellos que aún no lo han entendido. Pero *Perdidos en el espacio* solo es políticamente correcta y sirve para que las mujeres que aceptan y propagan el machismo cotidiano se sientan tranquilas junto a sus hombres. Así, las dos mujeres de la película tienen su pareja y su iniciativa es solo parte del cortejo hasta que ellos dominan la situación. Propugnar la igualdad sin convicción es tan malo como apoyar la desigualdad. Esto vale también para el resto del film, donde ni la aventura, ni la emoción, ni el humor están desplegados de manera espontánea. Son ingredientes de una receta que, aunque funciona por momentos, no deja de ser nociva para el estómago y la cabeza. La seguidilla de temas musicales que acompañan los títulos del final no hace más que ratificar esto. ■

Santiago García



## La espada mágica

*The Magic Sword: Quest for Camelot*

**EE.UU., 1998. Dirección:** Frederik Du Chau. **Producción:** Dalisa Cooper Cohen. **Guión:** Kirk De Micco, William Schiffrin, Jacqueline Feather y David Seidler sobre la novela de Vera Chapman. **Música:** Patrick Doyle. **Canciones:** David Foster y Carole Bayer Sager. **Montaje:** Stanford C. Allen. **Voces:** Jessalyn Gilsig, Cary Elwes, Gary Oldman, Don Rickles, Jane Seymour, Pierce Brosnan, John Gielgud, Gabriel Byrne.

Dentro de la mitología artúrica, las mujeres han ocupado un papel fundamental y activo que ha perdurado hasta nuestros días. La reina Guinevere, Morgana, Igraine (madre del rey Arturo), la Dama del Lago y La Bella Isolda figuran entre las más importantes. Aunque la mirada misógina las ha caracterizado como destructoras en distintas épocas de la literatura, el más importante de los libros artúricos, *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, nunca las trató despectivamente. Cruelles o bondadosas, aciertan y se equivocan como todos. A quienes les interesa puntualmente el tema, les recomiendo la apasionante tetralogía de Marion Brandley, *Las nieblas de Avalon*, la mitología artúrica contada a través de sus personajes femeninos.

Pero no hubo mujeres que fueran caballeros de la mesa redonda. Este film de Warner crea una heroína que tiene ese sueño. Kayley es la hija de sir Lionel y a la muerte de este se lanza a la aventura de recuperar Excalibur y salvar al reino de Camelot de las manos de Rubar y sus secuaces. La joven protagonista está inspirada más en un personaje del nuevo Disney que en el reino de Arturo. Esto no es en sí mismo un defecto e incluso la idea es original, pero la falta de rigor de los guionistas impide que llegue más lejos. Ignoro cómo es la novela, pero hay algunas cosas raras en la película. Las canciones no son necesarias (en castellano son inaceptables pero en inglés está Celine Dion, ustedes deciden) y el estilo Disney de muchas escenas hace tanto ruido como en sus films. ¿Y quién demonios puede pensar que es gracioso u oportuno citar *Taxi Driver* o *La masacre de Texas*? Aunque la observación afectaría más al libro que a la película, es extraño que de todos los caballeros eligieran a sir Lionel como el padre de la protagonista. Hombre muy violento, no era el papá bondadoso que aquí se muestra ni era tan fiel a Arturo como pretende el film. Su parentesco con Lancelot hizo que luchara a su lado cuando este se enfrentó con el rey. Mucho más feliz es la elección de Gareth como el muchachito de la película. Su lejano parecido con el verdadero Gareth (Beaumonts, antes de ser caballero) transmite algo del espíritu artúrico. Solo resta festejar que, cuando el personaje de Gareth —que en el film es ciego— se queda con Kayley y todo Camelot vuelve a la normalidad (incluyendo curaciones y hechizos rotos), él no recupera la visión. El mundo ideal de este Camelot no es el angelical y espartano paraíso que suele aparecer al final de muchos films. ■

Santiago García



## Dibu 2, la venganza de Nasty

**Argentina, 1998. Dirección:** Carlos Galettini. **Producción:** Ricardo Wulicher y Pablo Bossi. **Guión:** Martín Colomer. **Fotografía:** Ricardo Rodríguez. **Música:** Carlos Nilson y Gerardo Gardelín. **Montaje:** Juan C. Macías y Julio Di Risio. **Dirección de animación:** Rodolfo Mutuverría. **Interpretes:** Mauricio Dayub, Hugo Arana, Roberto Carnaghi, Gianni Lunadei, Deborah Warren, Cecilia Gisbert, Laura Sordi.

*Dibu 2* es una película bífida: dos cabezas habitan el mismo cuerpo; una de ellas es la avanzada empresarial-televisiva que la hace posible y la otra un esfuerzo de producción notable y sin precedentes por parte de dibujantes y animadores. Sería deseable decapitar la primera cabeza, pero todos sabemos que la otra moriría inevitablemente después del corte.

Otra cosa complica aun más la crítica. Todos en *Dibu* parecen haber dejado lo mejor de sí: desde el director Galettini hasta los actores Gianni Lunadei, Deborah Warren o Mauricio Dayub, pasando por los responsables técnicos y artísticos. Sin embargo, ¡el resultado sigue siendo deplorable!

Y otro elemento más: mientras los chicos se divierten (¿se divertirán realmente?), los que conocen la historia de los protagonistas no pueden dejar de sentir una amargura en la boca y/o un frío en la espalda al ver al difunto Lunadei en su actuación póstuma, representando a un viejo pirata resentido ante la vida y el destino, incapaz de esbozar una sonrisa convincente en toda la película. Y lo mismo con Dayub, admirado en el ambiente teatral y aquí reducido a su mínima expresión, en un papel simplón, canchero y sin matices. La sensación de que los errores temporales y espaciales, en los que *Dibu 2* es generosa, "no importan, porque la película es para chicos" está un poco contrarrestada sobre el final, en el que un hábil retruécano argumental da un poco más de sentido a todo el conjunto. El robo constante a las películas americanas (que algunos cronistas contrabandearon como "homenajes") agrava más las cosas. Queda el trabajo de los animadores, pero filtrado por el tamiz de Patagonik, subsidiaria de la Disney, que —significativamente— cuando el creador del personaje lo presentó a la empresa, exigieron un corte de pelo urgente para Dibu.

Así que es difícil hablar de *Dibu 2*. ■

Máximo Eseverri





## De uno a diez



|                              |  | Jorge Carnevale<br>Noticias | Julian Cooper<br>Herald | Diego Batlle<br>La Nación | Leonardo D'Espósito<br>La Muga | Horacio Bernades<br>Página/12 | Maira Soto<br>Humor | Sergio Wolf<br>AM del Plata | Luciano Monteagudo<br>Página/12 | Diego Lerer<br>Clarín | Quintín<br>El Amante | Gustavo J. Castagna<br>El Amante | Promedio |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|-------------------------|---------------------------|--------------------------------|-------------------------------|---------------------|-----------------------------|---------------------------------|-----------------------|----------------------|----------------------------------|----------|
| Medianoche en el jardín...   |                                                                                    | 6                           | 8                       | 6                         | 8                              | 7                             | 9                   | 8                           | 7                               | 8                     | 9                    | 8                                | 7,64     |
| Los secretos de Harry        |                                                                                    | 7                           | 7                       | 8                         | 7                              | 7                             | 7                   | 8                           | 8                               | 8                     | 8                    | 7                                | 7,45     |
| Aller simple                 |                                                                                    | 8                           | 7                       | 7                         | 7                              | 8                             | 7                   | 7                           | 8                               | 7                     |                      | 8                                | 7,40     |
| Mulan                        |                                                                                    | 7                           | 8                       | 7                         | 6                              | 8                             | 8                   | 7                           |                                 | 7                     |                      |                                  | 7,25     |
| No va más                    |                                                                                    | 4                           | 5                       | 7                         | 9                              | 7                             | 8                   | 8                           | 8                               | 7                     |                      | 7                                | 7,00     |
| Deseos y sospechas           |                                                                                    | 6                           | 8                       | 8                         | 5                              | 6                             | 7                   | 7                           |                                 | 7                     | 8                    | 7                                | 6,90     |
| Mimic                        |                                                                                    | 3                           | 10                      | 7                         | 7                              | 6                             | 5                   | 5                           |                                 | 6                     |                      | 4                                | 5,89     |
| Wilde                        |                                                                                    | 7                           | 8                       | 3                         | 3                              | 6                             | 3                   | 5                           |                                 |                       |                      |                                  | 5,00     |
| El señor de los caballos     |                                                                                    | 8                           | 7                       | 4                         |                                | 4                             | 4                   | 6                           |                                 | 2                     |                      |                                  | 5,00     |
| Godzilla                     |                                                                                    | 4                           | 7                       | 5                         | 4                              |                               | 3                   | 6                           | 5                               | 5                     |                      | 3                                | 4,67     |
| Alguien sabe demasiado       |                                                                                    | 5                           | 4                       |                           | 2                              |                               | 5                   | 5                           | 4                               | 3                     |                      | 4                                | 4,00     |
| Momentos robados             |                                                                                    |                             | 3                       |                           | 3                              | 3                             |                     | 5                           | 5                               |                       |                      | 4                                | 3,83     |
| Un ángel enamorado           |                                                                                    | 3                           | 6                       | 3                         |                                |                               | 3                   |                             |                                 | 4                     |                      |                                  | 3,80     |
| Anna Karenina                |                                                                                    |                             | 6                       | 3                         |                                |                               | 4                   | 3                           | 4                               |                       |                      | 2                                | 3,67     |
| Dibu 2, la venganza de Nasty |                                                                                    | 5                           |                         |                           | 1                              |                               |                     |                             |                                 |                       |                      |                                  | 3,00     |
| Perdidos en el espacio       |                                                                                    | 3                           | 5                       | 2                         | 2                              |                               | 2                   | 2                           |                                 |                       |                      |                                  | 2,67     |



# DISPAREN SOBRE EL AMANTE

## Queridos amigos:

La película *En busca del destino* de Gus Van Sant me causó fastidio. Desde la revista *trespuntos*, Quintín defendió el tratamiento distante que desarrolla el director de *Mi mundo privado*. Y es que el distanciamiento se debe a su falta de confianza en una historia con personajes estereotipados y sin relieve alguno. En *El Amante*, Sergio Eisen acierta en la descripción de las falencias, de un film absolutamente fallido. Debo decir también que el nudo argumental entre el psicólogo y el genio que personifica Matt Damon es de un simplismo que abruma.

Lo mejor del año lo dieron en cable: *Principio y fin* y *El lugar sin límites*, ambas de Arturo Ripstein, son dos obras de una enorme calidad en donde el talento está al servicio del argumento. No pasa lo mismo en *Felices juntos*, ya que el director chino quiere mostrarse talentoso en cada secuencia. Es una lástima, *Felices juntos* tiene momentos maravillosos. En cine, lo más destacado fue la extraordinaria *El poder de la justicia* de Francis Ford Coppola, *Pizza, birra, faso* de Stagnaro-Caetano y la última hora y media de *Titanic* de James Cameron.

Por último, quiero felicitarlos por la revista, aunque creo que los constantes cambios en el arte de tapa atentan contra la identidad que debe tener cualquier publicación. Extiendo las felicitaciones a Eduardo Russo por su excelente *Diccionario de cine*, una obra de calidad y de interés para cualquier amante del cine.

Leonardo Grijalba

## Sres. directores:

El motivo de la epístola es devolver en el grado que mi capacidad lo permita lo que recibo de *El Amante*. Ansiosamente aguardo la llegada de cada número y me deleito con las opiniones de sus redactores, enriquecidas por la discrepancia. Fundamentalmente por la columna de Tomás Abraham, pensador si los hay, cuyo original punto de observación me transporta a un espacio de libre pensamiento donde lo convencional queda reducido a escombros y sus detractores gimen bajo ellos, generando además una penetrante posibilidad en la virginidad mental a la que nos tienen acostumbrados los medios.

Una pregunta: ¿Tomás practica aikido?

En cuanto al libro *La aldea local*, todavía no lo terminé de leer, por lo que lo estoy paladeando como un Malbec de nuestras mejores cepas. Este tipo de comunicación simbólica, sumada a mi incapacidad en dicho ejercicio, me convierte en cómplice de mis limitaciones, por eso respecto del proyecto de trasladar el IVA a las revistas, les digo: aguante *El Amante*, yo la voy a seguir comprando, porque creo que todavía hay cosas que tienen precio y otras valor.

Desde Mendoza les mando un abrazo.

Alejandro Antón

## Sres. directores:

**Refutación de Adrián Suar.** No sin cierto estupor producto más del malestar físico que de juiciosas cadenas de silogismos, he tomado conocimiento, por referencias de mis gentiles colegas argentinos, de la existencia —creo yo refutable— de una prolífica entidad cuyo eficaz derrotero es a priori inferible por la terca combinación silábica que porta su nombre. Es a todas luces evidente que un nombre prefigura a la persona que lo ejerce o, en el caso de marras, que lo comete.

La vejación o, más propiamente, el asesinato, son actos de radical negación del otro en cuyo rostro, se espera, deberíamos reflejarnos.

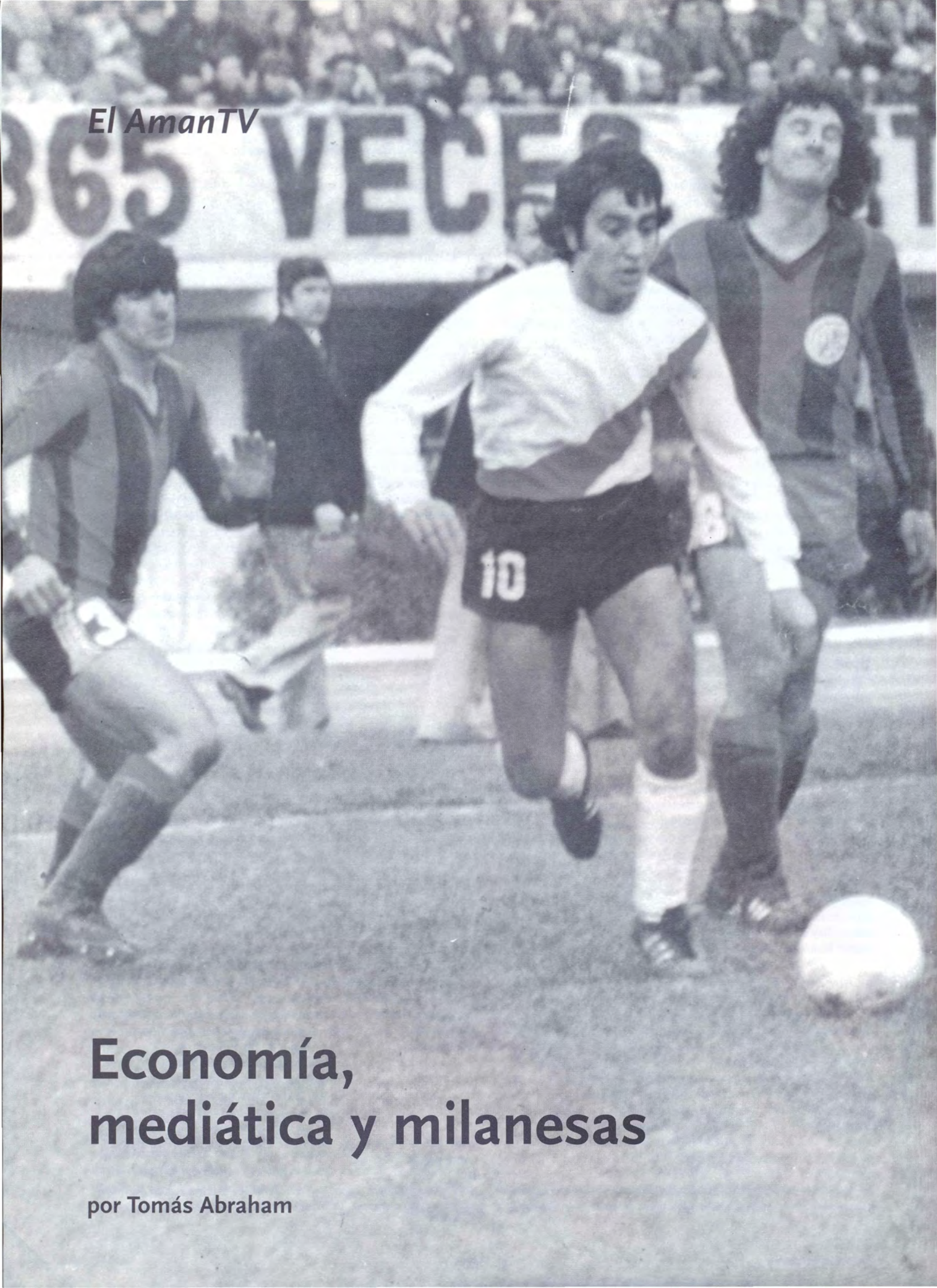
El prefijo de origen griego “a” denota dicha negación aunque con propósitos menores y de orden meramente operativo, como la construcción de los términos: *a-político* o *a-teo*. Este sabio mecanismo evita innecesarios barroquismos al estilo de: “aquel que no es partidario de ninguna idea política en particular”; o el similar “aquel que no posee ningún Dios o cuya existencia o inexistencia le resulta indiferente”. El lenguaje se nutre de generaciones de involuntarios adeptos y hay quien afirma que él nos domina. De todas formas, no puedo menos que hallar en él una admirable coherencia, tanto más rigurosa cuanto menos voluntaria. El conjunto insobornable de nociones que constituyen el rigor lógico nos dice que una entidad que carece de existencia no puede ser negada sin contradicción (hasta aquí el beneplácito de los productores de cine infantil frente a la imposibilidad del término *a-gnomo*). Previendo la objeción —de Russell— acerca de la palabra “existencia” refinamos la frase: una entidad no puede ser y no ser al mismo tiempo.

“Se accederá a la esencia última de un ser humano sólo cifrando el enigma que urde su nombre”, este adagio nórdico me reclama desde lejos, a tientas esbozo una interpretación acorde a su postulado: El nombre *Adrián* se me impone como una negación radical de la negación. El prefijo “a”, en este caso, intenta vana y absurdamente negar una entidad que el azar no ha consagrado jamás, ya que no con la existencia, siquiera con el sentido: el término “drián”, hasta donde mi erudición me lo concede, no significa nada, incluso en varias lenguas foráneas. Es por ende fútil —o impertinente— su negación absoluta. Esto preanuncia una personalidad tosca, rectangular, carente en el más profundo sentido de la falta, y emprendedora en lo insustancial: impávido imagino un Sísifo empujando tercamente una piedra inexistente. Pero si el nombre primero presagia inminentes catástrofes, el apellido se erige en su soberbia confirmación. Infame apócope de la palabra “suyo”, el ajustado pronombre “su” denota posesión con énfasis inverso a su brevedad. El excesivo apego a lo material es otro dato que el acertijo lingüístico nos depara. Y si bien es cierto que a estas alturas preferiríamos no continuar, y cesar este incierto coqueteo con las regiones cloacales de un hombre (que es lo mismo, como decía Borges, que todos los hombres), la misma inconciencia que nos lleva a asomarnos a un abismo nos empuja hacia los últimos hallazgos de nuestra temeraria hermenéutica. El interrumpido término “ar” no se ajusta a las despóticas fronteras que impone la química: por ende no representa solamente el escaso gas argón. En nuestro contexto de significación nos arroja con presteza al sutil terreno de la creación artística. Así, advertimos con horror una profecía: la presencia de la partícula “ar” hacia el final del apellido nos indica que la entidad que nos ocupa merodeará cobardemente por los suburbios del “arte” sin acceder jamás a sus regiones centrales; de esta forma, sus numerosos intentos a modo de feroces acometidas de rumiante se verán coronados comúnmente por el mal gusto y la mediocridad. En su boca, la palabra “arte” no hallará jamás morada; solo le será concedido titubear sus sonidos iniciales.

Hasta aquí mis quizás irresponsables cavilaciones sobre un ente que desconozco y cuya probable existencia no deja de inquietarme, más aun cuando que, a juzgar por lo que se me informa, existe realmente. Casi olvido mencionar que de mi análisis también surge cierta rebeldía capilar y un rostro de facciones inhóspitas, con prominentes pómulos. En fin, si se pidiese mi opinión a este respecto yo diría que un ente con semejantes características es ciertamente un ejemplo de cuán impiadosa puede ser la naturaleza al derramar sobre los sujetos dosis de talento tan disímiles: algunos tanto y otros tan poco.

Henry Thor (polígrafo y filósofo inglés, nacionalizado noruego).  
Transcripto por Diego Hernán Rosello ■





*El AmanTV*

# **Economía, mediática y milanesas**

por Tomás Abraham



**Primero.** Queridos amigos de *El Amante*, odio la tecnología y los nuevos procesadores de palabras. Soy hinchita del DOS, y me sumergí en el Windows. Siempre hay una primera vez y dicen que debo progresar. Bueno, manos a la obra, las circunstancias apremian. Dije, si no me equivoco, hinchita. Palabra maldita, difícilmente traducible, en francés no recuerdo cómo se dice, quizá *supporteur*, que es algo así como sostenedor, adherente, simpatizante, apoyador. Nosotros decimos hinchita. Después de leer la nota de Quintín sobre el fútbol ya me siento mejor luego de la depre posmundial. Si uno es hinchita del buen fútbol, de algún modo siempre se gana. Basta pasarse de bando y estar con el mejor fútbol. Anteayer Brasil, ayer Colombia, hoy Holanda, mañana la Costa de Marfil, y con suerte y Peckerman, en el 2006, con Argentina. No tiene ningún sentido sufrir por un equipo que no tiene estilo, que traiciona nuestras convicciones, que se ha alejado de las fuentes, que es resultadista, marketinero, diríamos que mercenario, además de haber caído en los siete pecados capitales enunciados por *Olé*, del que ahora recuerdo la cobardía. Por lo tanto cobarde... ¡ah!, me olvidaba, y soberbio. Cuando Quintín cuenta que Noriega y su hermano se hicieron de Vélez en el momento en que Alonso fue a brindar sus servicios al Fortín de Villa Crespo, no saben cuánto los entiendo. A mí me pasó exactamente lo mismo: cuando Alonso se pasó a mi querido Vélez, me hice hinchita de Deportivo La Coruña con tal de no ver ni soportar a aquel ídolo de barro que inventaron los millonarios. No quiero ser parcial sino fríamente objetivo, como debe serlo el amante del buen fútbol. Alonso no representaba para mí el buen fútbol, a pesar de ser un buen jugador, de un nivel aceptable, de esos que pueblan nuestras canchas bastante a menudo. Pero para quien vivió la experiencia de Daniel Willington, la presencia de Alonso era una afrenta. Pero los entiendo a mis amigos, sé que la visión del buen fútbol que han heredado los inclina a enamorarse de aquel que ya quería ser presidente de River desde la cuarta especial.

A propósito de esto, recuerdo ahora un programa de cable de principios de julio, creo que se llama *Noches chinas*, o algo así, en el que China Zorrilla invitó al mentado Norberto Alonso a departir con ella sobre recuerdos varios, entre ellos el del Mundial del 78, del que Alonso fue rutilante figura (¡sic!). Digo ¡sic! porque es lo que sintió Alonso sobre su nuez de Adán ante la sonrisa de China que le tomaba la mano como a un hijo triunfador que fue gloria de aquel mundial... del que Alonso participó unos minutos, hasta que por bendición divina aterrizó Kempes. Alonso prefería hablar de otra cosa, de lo mal que se juega en estos tiempos, de lo mal que juega la selección, de Passarella que es un vendido a Boca, de los nefastos dirigentes de River, de lo lindo que jugaba River cuando lo dirigía con Mostaza Merlo, y de tantas cosas bellas de nuestro presente. Pero China con su sonrisa maternal, más bien de tía próspera, le seguía tomando la mano y le decía que no había otro tema que el de aquel mundial, en el que Alonso descolgó con tal luz, que los argentinos le estaremos eternamente agradecidos. La conversación quedó trabada, Alonso que no sabía cómo salir de la trampa de un mundial del que nunca quiere hablar, y de una China que ya miraba de reojo a los de la producción, no entendiéndolo si Alonso era modesto o que aquel señor no fuera Alonso sino quizás otro Alonso, aunque el pintor no podía ser. Pero entiendo a Quintín, a Noriega, y a todos los que pregonan el buen fútbol aunque perdamos. Cómo no los voy a entender si es un sermón que estoy escuchando hace cuarenta y cinco años. Lo pongo en números: ¡45 años! Voy a

citar a un decano de los periodistas deportivos, a alguien que es respetado por todos, a Borocotó, quien en mayo de 1953, después del triunfo de Argentina sobre Inglaterra por 3 a 1, con el gol del inolvidable Grillo, que murió hace unos días, dijo: "Colegas ingleses con los que hemos conversado mucho después de los partidos nos han expresado su admiración por el juego criollo, tan lleno de sutilezas. (...) Cada tipo de fútbol es producto del medio. Porque el hombre es hijo de su suelo. Somos pues diferentes y no por casualidad. Lo que somos por la sangre, por el aire que respiramos, por la tierra en que hemos nacido, por el churrasco, el mate y hasta el tango. Hijos de tierras más generosas, de ambientes de vida más fácil. No somos tan administrativos como los países en los que la vida ofrece mayores dificultades para ganarla. De ahí esa tendencia al riesgo tan nuestra y que se manifiesta en la gambetita, en el adorno de la jugada, en aquello de tirarnos un lance y hasta en el *me juego*".

Cinco años después, hace cuarenta años, en el Mundial de Suecia de junio de 1958 Argentina perdía con Alemania 3 a 1. El mismo Borocotó llegaba a estas inesperadas conclusiones: "Serán menos dominadores de pelota, menos malabaristas, menos coreográficos, *pero tienen muchas virtudes que les faltan a los criollos*. Estado físico, velocidad, sobriedad, vigor, sentido de la responsabilidad. Los argentinos serán más brillantes. Pero hay que agregar 'cuando los dejan'... estuvimos frente a un equipo *sobrio, fuerte, responsable y capaz*".

Para terminar y no abusar del tiempo, me refiero al arqueológico, citaré a quien no es necesario presentar, salvo, quizás, a las juventudes, a Dante Panzeri, un grande del periodismo deportivo, un Savonarola del fútbol. En 1956, Argentina derrotaba a Checoslovaquia por 1 a 0 en cancha de San Lorenzo, en cuya tribuna popular yo estaba con mi padre (quien había sido centrohalf del club de los ferroviarios de Timisvára, Rumania. Yo fui entrea izquierda, enganche, de Bourth, equipo de segunda división del regional de Normandía). Dijo Panzeri de este partido: "Checoslovaquia no nos descubrió nada, *absolutamente nada* en materia de fútbol. Es difícil para cualquier forastero descubrirnos en ese terreno aspectos del fútbol que no se conozcan aquí... el fútbol checoslovaco es un fútbol carente de alegría. No de alegría en función de risa. De alegría en función de creación... y allí es donde aflora, en su fútbol de aparente corte liberal, la falta de picardía".

Dos años después, nuevamente en el Mundial de Suecia, la misma Checoslovaquia nos ganó 6 a 1. Inesperadamente nos dice Panzeri: "El mito de que somos los mejores del mundo afortunadamente ha caducado... todo lo enfermo, torcido y bastardo que viene siendo el fútbol profesional argentino desde 1931... este sistema lleno de vicios... lo malsano de este movimiento de intereses que se inicia en los actos electorales de los clubes, actos muchos de ellos reducidos a innobles exteriorizaciones de un caudillismo inescrupuloso, etc., etc., etc."

Volviendo ahora a nuestros tiempos de hoy, dejo algunas palabras al inteligente observador, el escritor español Vázquez Montalbán, quien en un artículo sobre fútbol publicado primeramente en Francia, nos evoca así: "La mayoría de los intelectuales volvieron la espalda al fútbol y hasta lo demonizaron. De manera apocalíptica describen la omnipresencia del fútbol, en la que pretenden ver el síntoma alarmante de la *banalización* de la rebelión de las masas. No obstante, *gracias a los argentinos el fútbol posee una filosofía*. El ex jugador y entrenador Jorge Valdano publicó hace poco una colección de novelas cortas sobre el fútbol. Leyéndolas, puede



medirse la importancia que adquirió este deporte en la educación sentimental de los escritores latinoamericanos. Eduardo Galeano también escribió un libro asombroso de meditaciones sobre el deporte: *El fútbol a sol y a sombra*. En América Latina, un encuentro entre el entrenador César Luis Menotti, Jorge Valdano, Angel Cappa, Mario Benedetti y Eduardo Galeano adquiere siempre aires de debate filosófico chispeante y regocijante.

Menotti fue el iniciador de la filosofía del fútbol, un maestro socrático a la espera de Valdano-Platón, y Angel Cappa operó el salto de Feuerbach a Habermas. Estos teóricos trataron incluso de definir *un fútbol de izquierda y un fútbol de derecha*. Según ellos, la distinción existe. De ahí que Jorge Valdano afirme: 'El fútbol creativo es de izquierda, mientras que el fútbol de pura fuerza, de trampa y brutal, es de derecha'. Se terminan las citas y me gustaría también dar por terminadas estas evocaciones sobre fútbol, porque están sobrecargadas. Forman parte de un fenómeno dual. Por un lado, sostiene una persistente posición maniquea. La belleza es así, el fútbol debe ser así, lo nuestro es así, el estilo argentino es así. Está Dios y el Diablo, los dos presentes y en permanente tensión. Por otro lado, una expresión de inculcable pureza, en el sentido de un atorrantazgo creativo, de una picardía ennoblecedora que está en la misma suela de las alpargatas. Los principios de una operación Candor. El resto es mecánico, avaro, lucrativo y soez. Así son los ideales, puros, con capucha o con flautitas, bucólicos o nucleares. Lo que tiene el manual de estilo es que es inquisidor, ya que el estilo es tan puro y perfecto en su enunciación y su deber ser, que el mundo de abajo siempre está en estado de pecado o transgresión.

Pero el Mundial ha terminado, c'est fini. Podemos descansar. No sabemos si las escuelas cumplieron con el mandato de la animadora cultural Beatriz Sarlo. Ordenaba que a los chicos solo se les permitiera ver los partidos si antes se les daba una lección de democracia. Una clase sobre la dictadura del Proceso, las torturas, los desaparecidos, y la fiesta popular del 78. Para que vean qué se esconde detrás de la pelota. Una vez asimilada esta lección, compungidos y culpables, entonces sí, pongan a Araujo. ¡Guarda que se viene la Sarlo!, gritan los chicos desde sus banquitos. Pero vuelvo a insistir en que este es el momento de la reconciliación. Ni Menotti o Bilardo, ni Protágoras o Platón, ni Kenzo o Armani, debemos como argentinos reconciliarnos y conjugar disyunciones inclusivas en lugar de oposiciones exclusivas. La misma historia de la literatura lo enseña. La primera obra de la decana de las animadoras culturales, Victoria Ocampo, se llama *De Francesca a Beatrice*, y le fue entregada como homenaje nada menos que a Ortega. Aunque no haya sido ni el Burrito ni el Palito, es un Ortega, y está junto a Beatrice, hagamos caso del misterio de los signos y terminemos la jornada en paz. Si hubo una Eva y Victoria, que haya una Beatriz y un Burrito.

**Segundo.** Un mes de alienación televisiva y futbolera me dio mucho en qué pensar. Me di cuenta de los alcances de mis instintos primarios. Uno verdaderamente no sabe quién es uno mismo. Deben suceder circunstancias excepcionales para sacarnos la exodermis que nos disimula y sacar a la luz la carne viva que nos habita. Iba a comenzar el alaruge del partido contra Inglaterra y mi hija se dio vuelta del sillón y me gritó: "¡qué hacés!" Estaba rezando con medio cuerpo metido adentro de la chimenea. Mi mujer me señaló con ironía europea que la Meca quedaba para el otro lado, que

estaba apuntando al Polo. Soy un hincha terrible de la selección argentina. Tienen razón los que dicen que uno se convierte en un patrioter cuando ve la celeste y blanca con la pelota. Me pasa y me arrepiento, no sé qué hacer. Sufro de lo mismo que sufrían san Agustín y Spinoza. Se daban cuenta de algo que querían dejar de hacer y seguían actuando igual que antes. Lean *Las confesiones* o *La reforma del entendimiento* para comprender lo que los eximios filósofos dicen sobre los alcances y los inevitables límites de la razón, de la fisura de la voluntad y la terrible fuerza insistente de la ignorancia. Cuando mi querido amigo Noriega me dijo que iba (ante la maravillosa pregunta argentina: ¿por quién vas?) por Holanda, después del partido lo llamé y le dejé un mensaje en su contestador felicitándolo. El que no salta es un argentino, le dije. Envidio su valentía. Quizá sea porque en definitiva nací en Rumania, y esta bendita tierra me lo dio todo. Soy un inmigrante agradecido, un ansioso de posguerra, no tengo la calma de los que mamaron desde chicos leche de vaca holando-argentina y bife shorton. Mi viejo, el que jugaba de cinco en Timisvára, tenía tanta hambre que se comía una pizza primero y un puchero después. Pero quizás esto nada tenga que ver. Simplemente soy uno más de esta masa de fin de milenio que perdió la idea de nación al no haber proyecto nacional, utopía social y legitimidad universal del espacio público. Pero cuando había todas estas cosas, también sufría la camiseta. Y, sin embargo, salvo en 1986, jamás salgo a festejar triunfos ni saco banderas porque no las tengo. En el 86 festejaba, creo, el clima de "con la democracia se come" y una alegría de vivir inhibida muchos años. Yo también tuve dos mundiales especiales. El del 78 y el del 82. Los dos con Menotti. Fueron inolvidables, especialmente el primero. Para el primer partido de Argentina fuimos con mi amigo Leopoldo a verlo en pantalla grande al Luna Park. Jamás voy a olvidar el ritmo de juego de la selección argentina después de haberla seguido años, en el 77 por ejemplo, con su ineficiencia en el ataque, su deambular de medio campo entre Villa, Bochini y Trobbiani, el juego chato y lateral de Ardiles. Jamás voy a olvidar mi sorpresa cuando comenzó el partido contra Francia (el mismo que recuerda Quintín) y salieron a jugar como galgos. ¡Qué grande es el fútbol de Menotti!, me dije, ¡qué grande es la dieta de Pizarotti!, ¡cuatro meses concentrados, cuatro meses sin coger, cuatro meses de ascetismo monacal, cuatro meses de jugo de zanahoria los ponen locos! Nunca olvidaré la final contra Holanda, pocas veces en mi vida estuve tan triste. La derrota contra Holanda del otro día, veinte años después, es moco de pavo. Tenía una tristeza infinita. No tenía casa. Me habían rajado, de mi casa, claro, y no mis padres. Y no había hecho nada malo. Simplemente me dijeron que ya no me querían, ¡justo en el mundial! No tenía casa y no tenía amigos, salvo Leopoldo, que apenas tenía casa. La noche del festejo en el obelisco, encerrado en un bulín de la calle Viamonte, decidí escribir filosofía, y comencé un ensayo sobre Gilles Deleuze. En la calle se escuchaban las bocinas y los gritos, mi tristeza era mundial. Lástima que no estaba Homero Manzi, me había convertido en tema y carne de tango.

El del 82 fue fantasmal, impresionante. Si en el 78 era un marginal, en el 82 un marciano. Entre el bombardeo de los medios que gritaban que los ganábamos a los ingleses y que desde San Martín nunca se había visto nada igual a Galtieri, y la parsimonia del flaco Menotti descansando con los muchachos en las maravillosas playas españolas... nunca se me irá de mi memoria visual y genital la foto del flaco como



foca en la arena al lado de una diva en tetas al mejor modo del topless peninsular. Qué extraña era la realidad argentina. Los televisores pasaban sin solución de continuidad de Maradona y Ramón Díaz a Pinky y Fontana, de los goles a los buques, había tanta patria que rebalsaba la pantalla de celeste y blanco. Nuevamente con mi amigo Leopoldo, en un departamentito, mirando cómo nos goleaba Brasil y nos ganaba Italia. Además, y en otro terreno, Inglaterra. Qué depre. Los mundiales son una depre, desde ahora me dedicaré al apertura, al clausura, a los torneos de verano, y quizá, si tengo ganas, a algún panamericano.

Pero este mes es largo, y no escribo mi colaboración para *El Amante* en un solo día. Ayer fue el fin del Mundial, lo vi en la localidad —en realidad es una calle de artesanos en medio del campo en el departamento de Colonia, Uruguay— de Riachuelo, en la casa de mi amigo Daniel Barbeito, que hinchaba por Brasil. Como yo, hasta que tuve una iluminación, fue entre el 1 a 0 y el 2 a 0. De repente me empecé a divertir. El Mundial que para mí, como para muchos argentinos, había sido una pálida, cambiaba de color. Un espejismo en ciernes me anunciaba que podía producirse una goleada de los franceses, de un equipo que desde el primer partido me había parecido un invento con suerte, y una caída estrepitosa del que estaba destinado no solo a coronarse campeón del 98, sino en el símbolo del fútbol del siglo XX. Porque Brasil con cinco campeonatos en el bolsillo y un rey Pelé, se iba a situar en el cielo de Platón para reinar con soberanía exclusiva sobre el llano, la llanura en la que estaríamos por largo tiempo nosotros, los argentinos y el resto del mundo futbolístico. Un monarca y una banda fascinada de kelpers. Ese era nuestro destino. Y decidí que era un sino que me reconfortaba. Que ganara Brasil, quién podía dudar que era el más grande, los que con su ritmo cansino son la representación del fútbol, si Brasil finalmente era como el Dream Team del básquet, unos imbatibles cuya presencia era un lujo para el resto de los competidores. Me había decidido como argentino a saber convivir al lado del Rey, y de confortarme con la alegría de los pequeños, el de saberse cerca de su trono, socios menores del Mercosur, al menos teníamos la suerte que tiene el paje preferido. Pero cuando Zidane metió la bocha por segunda vez, tuve la iluminación maravillosa de un nuevo mundo que no me esperaba. Muerto el Rey, ya no hay rey. Porque Francia no es ni rey ni reina, ganó una copa, nada más. Y el Mundial no pierde legitimidad pero... un poco sí. No ganó el mejor, ganó el que ganó. Ganó el Azar, y cuando gana el azar, los dados no están cargados y hasta los pobres tienen esperanza. Los tetracampeones dejan el siglo como un grande sin trono. Muerto el rey, todos somos kelpers, mundo de pajes sin Soberano, nueva y grata revolución francesa. ¡Nos comimos al padre!, gritan los freudianos. Ayer Ronaldinho fue Luis XVI, se ofreció en sacrificio para la democracia. Nosotros los argentinos estamos en el llano, como todos, como el mismo Brasil. Por eso salí de la depre y del Mundial me quedó una sonrisa, una sonrisa erasmica, de sabio renacentista. Y además aprendí una lección. Quizás una enseñanza que me acerque un poco más a los líricos del fútbol criollo y del *jogo bonito*, como Quintín y Noriega. Necesito individualidades, sin estrellas el fútbol se seca. Quiero genios, al menos talentos, audacia, atrevimiento. Me harté de los carrileros, de los sacrificados, de los Simeones, de los Almeydas. Alemania goleada, Brasil goleado, Italia humillada, Holanda enfriada, Argentina mediocre, a remar hermanos que se viene la Libertadores.

Anoche tuve un sueño. Soñé con Passarella. Soñé que se había convertido al judaísmo, después de haber conocido a mi amiga de la adolescencia Judith Freidenberg en un viaje a Japón. Passarella circunciso, después de todo Daniel es un nombre hebreo. ¿Que dirá Artemidoro?, el adivinador de sueños de la Antigüedad. ¿Será el anuncio de la llegada de José y sus hermanos? ¿Del reino de Peckerman?

El sueño seguía, yo estaba en el borde de una meseta altísima, con los pies sobre un mínimo cordón de vereda al abismo. En el llano, ahí abajo, miles de jugadores de fútbol corriendo sin pelota. Era como la meseta de Masada en donde los judíos celotes se suicidaron en masa ante el sitio de los romanos. Ante el precipicio, con un vahído de vértigo me caigo y me retengo hasta que me doy cuenta de que los obreros constructores de la meseta por algún lado deben bajar. Vuelvo la cabeza, dejo el vacío y mis pies me llevan por una escalinata al llano. Este asunto de judíos que pueblan mis últimos sueños es raro, debe ser por el aniversario de la masacre de la AMIA, en la que me siento involucrado. Hasta Passarella debió hacer un pequeño sacrificio.

**Tercero.** Yo sé que debo justificar mi presencia en este número con lo que realmente quería comunicarles. He construido una teoría, yo solo y sin ayuda de nadie. Es una teoría argentina sobre este fin de siglo y milenio, y es hora de que ya la anuncie, pero antes es menester que haga un servicio a la comunidad. En realidad es un servicio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que es bueno transmitir, por dos motivos. Uno porque puede ser de ayuda para los vecinos, y porque constituye una muestra de lo que puede hacer un gobierno alternativo al que preside el país hace nueve años.

El partido radical que ahora es gobierno en nuestra ciudad, ya tiene su propio espacio y tiene la posibilidad de concretar sus principios y con ellos desplegar una cruzada contra la frivolidad menemista. El gobierno de la ciudad difunde algo que se llama *Los talleres de la ciudad*, con el agregado de: abiertos a la comunidad. La verdad que recién ahora entiendo las razones de la famosa cruzada contra la frivolidad. El menemismo es una ideología del consumismo porque impulsa la adquisición de cosas, y se olvida de las personas. Los radicales no solo se acuerdan de ellas, sino que piensan en ellas. Los talleres se dirigen, entre otros vecinos, a los de tercera edad, es decir a todos aquellos que valoran los años y los que desean aprender a hacerlo. Los talleres también se preocupan por los hijos y por los límites que debemos ponerles. Debemos aprender a decirles que no, con amor y respeto. Esto no quiere decir que nos transformemos en padres déspotas, ya que debemos diferenciar el autoritarismo de la autoridad. Los talleres nos ofrecen reflexionar sobre nuestra vida afectiva, o sea sobre nuestra pareja. ¿Acaso nos hemos preguntado alguna vez qué es lo que somos sin nuestra pareja? ¿Hemos podido pensar acerca de qué es verdaderamente una identidad compartida? Hay mujeres que se sienten en falta existencial, y se ven obligadas a vivir con alguien. Por eso, y por no haber reflexionado en el tema, hay mujeres que aman demasiado mal, título del taller de los sábados a las 17 hs. Hay un taller para cortar amarras con el pasado y aprender a dejar atrás lo que ya fue; otro taller llamado *El resentimiento*, para encontrar aquello que nos resiente y compartir con otros ese sentimiento; un taller *Para el enojo nuestro de cada día*, con el fin de hallar cauce a las broncas diarias. Hay un taller coordinado por Gladys Rivelli, con la ayuda de Graciela Citro, que se llama *Mi vida, tu vida*,



nuestra vida, ¿qué vida?, lo proponen como un taller de reflexión en donde se abordan diferentes temáticas de la vida. Pero creo que el que se llama *Despabilándome el coco* es el más curioso porque su propuesta sostiene que la creatividad no tiene dueño y que cada uno de los participantes puede desarrollar el potencial creativo que posee.

Termino aquí este servicio a la comunidad, me alegra haber compartido esta novedad que nos da una luz de esperanza respecto del futuro. Una nueva cultura se avecina para los vecinos, y la frivolidad mercachifle de shopping se derrumbará en poco tiempo. Pero antes de comenzar con mi teoría, debo cumplir con un deber doméstico.

Quiero hacer una denuncia. Se trata del precio de la carne. Los diarios dijeron, lo recuerdo bien, que el precio de la hacienda estaba bajando y que esto iba a repercutir en las carnicerías. Pero repercutió al revés. La nalga a 6,20 en la carnicería mayorista PIAF, a 6,50 en la Feria Municipal de Dorrego y 7,20 en Jumbo. ¡Hablo de nalga para milanesas! ¿El asado a 4,85? ¿El vacío a 5,85? ¿Qué pasa con los anuncios, con los comités de defensa al consumidor, con el defensor del pueblo y otros personeros que dicen representar la defensa propia de la ciudadanía? ¡Y yo que creía que con la carne de nalga —que es la más rica— se podían comer las milanesas estilo chancleta, bien y barato, sin recurrir a la cuadrada, a la bola de lomo, al peceto y a otras carnes tilingas que se visten con puré de batatitas! ¡La nalga un lujo!

Estrategia imperial de los Mac que agreden a la milanesa porque saben que es la principal muralla contra la avanzada de la picada. Quieren que muramos envenenados por el dios paty. Los argentinos somos milanesa y no hamburguesa, que no es más que la carne de los pueblos desdentados; de los hijos de la goma de mascar, de la malteada, de la manteca de cacahuete y de las cerealitas. El mundo de los obesos del norte, de los inflados con gas y cafeína. Ray Kroc inventó la picada ecuménica después de haber convencido a los hermanos McDonald, Mauricio y Ricardo, del poblado rutero de San Bernardino, de enarbolar la bandera tricolor, la marrón de mostaza, el amarillo mayonesa y el rojo del ketchup, por todo el planeta. Por eso quedan pocos rincones resistentes al embate, un perdido pueblo de Afganistán, en donde el chiche kebab no cede su lugar un ápice, en algunos lugares de la India en donde la vaca le prohíbe el paso y deben picar gallinas y burros, y en nuestra city, en donde la milanesa aún seduce a nuestra juventud. Sabemos que el choripán mantiene su baluarte como emparedado de cancha, pero ha perdido autoridad en los comederos urbanos.

No quiero ahora —que estoy por desarrollar un tema serio— comenzar un debate sobre la pizza y la bandera nacional, que seguramente lo merece. Pero la pizza saca de apuros el bolsillo, y, es cierto, por algún motivo que creo bíblico, es siempre rica. La pizza es a los argentinos lo que el matsá, el pan ácimo, es a los judíos del desierto. Otra vez con lo mismo, volvieron mis antepasados. Será porque, además de lo que dije, estoy leyendo a Baruch Spinoza, el renegado. Era hora de pasar al tema tan anunciado, entre el fútbol y la carne uno ni se da cuenta y se le pasa el día y el espacio de la nota. Quiero decir que elaboré una teoría sobre un asunto crucial para pensar nuestro fin de milenio, nuestro fin de siglo y nuestro fin en general. Digo teoría, un sistema de ideas compuesto por argumentos razonados con sentido de demostración. Es, de alguna manera, una teoría sobre el funcionamiento de las sociedades modernas, tomando como caso particular la formación social conocida con el nombre de Argentina.

Las sociedades modernas tienen dos instancias dominantes de estructuración. Una es la economía, la otra es la mediática. La economía en la actualidad se define en relación con la crisis del Estado. El discurso neoliberal sobre la eficiencia de los mercados deriva de la crisis de los Estados Benefactores y de los Estados Socialistas. Esta crisis tiene dos notas. Por un lado, es una crisis fiscal. El Estado —y me refiero a un fenómeno universal— no recauda lo que su obligación social le manda. El envejecimiento poblacional, y las crecientes pretensiones en lo que concierne a la vejez y a la salud, de las poblaciones del primer mundo han hecho del Estado un agente deudor con un porvenir de quebranto. Cada vez más los actuales aportantes depositan sus ahorros en fondos de pensión privatizando así sus esperanzas de retiro. La tecnología mejora la productividad pero no aumenta necesariamente el volumen de la producción, con lo que la desocupación aumenta y el débito del Estado con respecto a su población económicamente sobrante también. Por otro lado, la crisis del Estado es ideológica, es decir de legitimidad. El rol del Estado como agente universal que garantiza el espacio público y la idea de una república en la que se organiza la formación del ciudadano, vía derechos, educación, salud, libre opinión, ha sido criticado en su misma esencia. Su rol igualador, de compensación de las heridas de un mercado sin otro principio que la eficiencia económica, este rol social ha sido denostado tanto por el discurso liberal como por el neoliberal. Y digo liberal porque Hayek o von Mises son muy anteriores al neoliberalismo y sus vertientes monetaristas. Forman parte de una escuela que medio siglo atrás aún luchaba contra el Estado de Stalin y el de Hitler. Son ellos los que, desde un punto de vista que definían como humanista, pretendieron adjudicar a la sociedad civil y sus instituciones roles que una particular versión de la democracia le dio al Estado.

El fenómeno de la globalización se refiere tanto a una totalización como a una dinámica. Las islas ya no son posibles en el nuevo diseño del mercado mundial. La dinámica apunta a la velocidad, la rapidez de acción financiera y productiva. Los capitales ingresan y se retiran a una altísima velocidad, y las fábricas se montan y se desmontan sin provocar altos costos de mudanza a las corporaciones. Hoy, por ejemplo, el llamado triángulo de Tijuana tiembla ante las devaluaciones asiáticas. Las fábricas y las armadoras amenazan con mudarse. Esta velocidad e imprevisibilidad llevan a pensar los fenómenos económicos como acontecimientos naturales. Tanto el agua como el aire, a veces también la tierra, sirven para encontrar las mejores metáforas para ilustrar los fenómenos del mundo de hoy. Imágenes de corrientes marinas, surf, navegación, vientos, booms, cracks, nos hablan de una meteorología como una disciplina de aproximaciones para el estudio de la sociedad. Una meteorología político-social.

La mediática es un fenómeno complejo que no se ajusta a los modelos de explicación clásicos de reflejo de la realidad o de manipulación de las mentes. Ni el esquema referencial ni el esquema conspirativo de la alienación de las conciencias. Tampoco le corresponde una idea de absoluta receptividad por dos motivos. Primero porque los medios de comunicación pueden provocar acciones y movilizan a la gente. Segundo porque el ser humano no es una tábula rasa sino un ser reactivo. El mundo mediático tiene dos palabras: novedad y actualidad. Su modo y tiempo es el de la tensión, el de la expectación ansiosa. La clínica que le corresponde es la que se da por objeto los fenómenos maniaco-depresivos. Hay



ciclos de euforia mediática que se intenta sostener. Existe una fuerte pulsación adictiva. Un paso al costado y se produce la caída con una angustiante sensación de aislamiento. Entre los fenómenos mediáticos están los de entretenimiento, los publicitarios y los de información. Pero se mezclan y conforman un artefacto híbrido. No hay noticia que dure más de diez días. Las tapas, los encabezamientos, los titulares, son cortoplacistas. Es el reino de lo efímero, como decían los pensadores franceses antes del Mundial.

Distingo las siguientes fases en la construcción de las noticias. La fase de la programación que consiste en la búsqueda de fuentes y contactos. Los medios de comunicación cumplen la función de intermediarios estratégicos entre grupos de poder. A menudo reciben información de un sector que tiene datos delicados de otro sector con el que compite o está en conflicto, y la magnitud del escándalo que el medio puede provocar se tabulará con la cantidad de venta o adhesión, ya sea en espectadores, lectores o espacios publicitarios. Así circulan videos, grabaciones, fotos, testigos o imprevistas confesiones. Este rol de intermediación es uno de los principales recursos de noticias y novedades. De este modo la política mediática se vincula con la extorsión. La segunda fase es la difusión. Una vez lanzada la noticia, entra en un circuito de refuerzo, de divulgación, repetición, complementación y modulaciones. Se expresan comunicadores, cronistas, periodistas, opinólogos, escritores, víctimas, sospechosos. Es un acto de resonancia mediática que transita por la televisión, la radio, la prensa escrita, hasta mesas redondas. Esto no solo muestra sino que también legitima el interés que despierta la noticia lanzada. Es la sociedad entre comillas la que se expide.

Luego viene una fase de saturación. Existe una curva de atención que tiene límites de variabilidad. Como toda curva, tiene un momento de caída al que los medios deben prestar atención, si no quieren que los competidores los madruguen con una novedad fresca y seductora. La noticia tiene un tiempo de vida que no debe prolongarse en demasía. Nadie debe morir por envejecimiento, el modelo mediático es la eutanasia. O vende, o es best-seller, o se la descarta. Finalmente una fase de olvido. Las noticias entran en un proceso agónico que las lleva a una sedimentación muda, un estado de tenue latencia, que constituyen un archivo de la memoria que es al mismo tiempo un archivo del olvido. La noticia también tiene un cuerpo. La noticia puede ser frontal, angular, residual, evocativa o muerta. Frontal cuando ocupa la primera plana; angular cuando acompaña a la noticia del día y ha sido desplazada a un rol secundario. Residual como parte de las noticias del montón, como actores de reparto. Evocable cuando es una noticia que tiene un período de aparición, un tempo discontinuo cuyo compás varía. Muerta es la noticia que ha sido olvidada. Ejemplos. En el mes de julio, frontal es el Mundial y angular es la reelección o la cárcel de Videla. Residual es la mafia del oro o la aduana paralela, que fue pasando al fondo del corredor. Evocable es la noticia Yabrán, como habitando un limbo del que cada tanto vuelve. Muerta es una novedad momificada, por ejemplo el atentado a la vida de Fernando Solanas. Por eso el dispositivo mediático de información tiene un escanciamiento temporal con el que se marca el presente al mismo tiempo que se inhibe la duración. Los medios de comunicación cumplen un extraordinario rol de producir una cadena de olvidos. Son programadores de amnesia. Cada novedad está dirigida a enterrar información. Pero esto no hace que la mediática remita a un mundo de

simulacros derivado de una concepción platónica. El mundo comunicacional no es un mundo, sino las condiciones de posibilidad de una experiencia. Es un mundo kantiano, como dice el filósofo Gustavo Varela, y no un simulacro que marca la ausencia de una autenticidad perdida y por recobrar. El dispositivo mediático crea una infraestructura en cuyos límites se encierra toda la comunicación, nada queda afuera. Una vez programada la noticia, el efecto de resonancia la extiende, amolda, modula, y hace intervenir un muestrario variable de facetas culturales y posiciones ideológicas. Un delito cometido por un juez —para hablar del caso Oyarbide—, el de amenazar y mandar a atacar a alguien, se convierte por resonancia mediática en un debate generalizado sobre sexualidad, intimidad, límites de la privacidad, el rol de la tecnología, las políticas de seguridad, las nuevas formas del espionaje y del chantaje, la función y los límites de los medios de comunicación en la difusión de ciertos videos, elaboraciones sobre nuevas formas del voyeurismo, discusión sobre la legitimidad del ejercicio de la prostitución, las fronteras del pudor, la necesidad de la humillación como espectáculo de crueldad. El dispositivo mediático se ha convertido así en la condición de posibilidad de una experiencia cultural que se traduce en debates ideológicos, opciones morales, lucha de prestigios, dramas personales y montajes estéticos.

Para terminar, cabe decir que los antes llamados periodistas cumplen con la actualización de dos roles tradicionales. Uno es el del pastor, y el otro es el del juez. Una autoridad moral que permite a doña Rosa y a don Pirulo identificarse con el que aparece como una buena maestra, un buen doctor, un mejor padre, un fiel marido, un sobrino cariñoso. Los comunicadores están obligados al sermón. Las tácticas emotivas deben ser permanentes, y oscilan fundamentalmente entre la compasión y la indignación. Pasiones tristes, como decía Spinoza. Por otro lado, el lenguaje y la postura judicial, en los que el comunicador denuncia, emplea lenguaje de folios, es erudito en legajos, y confiable receptor de pruebas testimoniales.

El tiempo de la economía es moroso, lento y fatal. Los modelos económicos no se cambian por decreto, con o sin pensamiento único. Es un tiempo trágico en el que el sujeto del poder es asunto de metereología. El tiempo mediático es agitación permanente, manía ciclotímica, pataleo sin fin. El ser que así se arma tiene una cabeza con pelos al viento y un rostro plagado de tics. Y por sostén, un par de patas de elefante que apenas consiguen mover el esqueleto. Hoy en día la función parasitaria que trasunta la política y los políticos, se debe a que la función política no es más que un exudado de la morosidad económica y la histeria mediática.

Ni la globalización económica ni el poder mediático son permeables a las pasiones tristes. Ninguna apelación a un universo más puro, ninguna utopía de un mundo mejor, ningún recurso a una experiencia más humana, más auténtica, de mayor proximidad o vecindad detendrá su marcha irreversible. Sin embargo, economía y mediática no son las dos caras de un monstruo que mira fijo. Cada uno de los monstruos que nos ha deparado la historia ha tenido su Sigfrido. Pero estos lanceros siempre han estado cerca de la boca del dragón, cerca del fuego. Son los hackers los verdaderos enemigos del establishment informático y no los pastores ni los cultores de raíces perdidas. Es el sirviente que le llenaba el vaso al jerarca el que sabía lo que se tramaba alrededor. ■

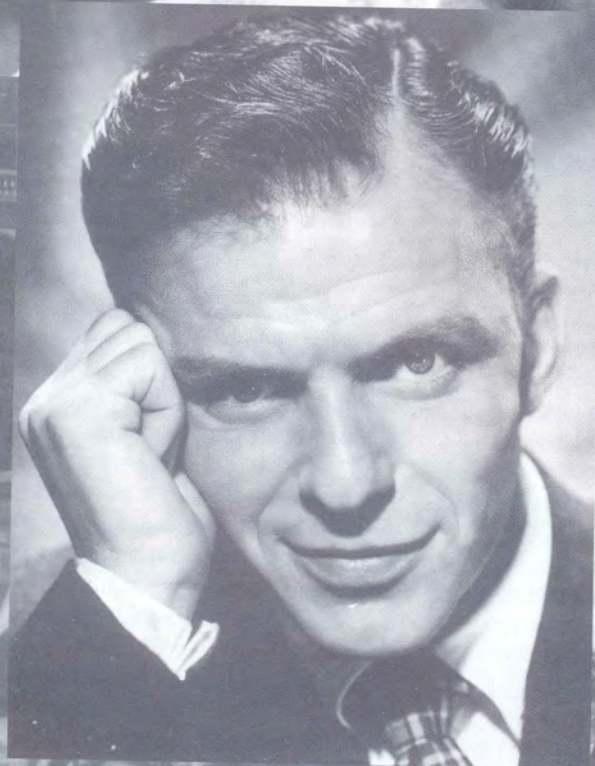


# Frank Sinatra

(1915-1998)

*Si el siglo XX buscara una voz que lo represente, elegiría la suya.*

*Sinatra fue el más grande cantante popular de su tiempo y también un buen actor. Lo recordamos en estas dos facetas.*





# Sus dos cariños

por Jorge García

Es probable que, cuando en 1935 el joven hijo de un bombero italiano formó un cuarteto vocal con un grupo de amigos (*The Hoboken Four*), no tuviera idea de que pronto se iba a convertir en una de las figuras más importantes del espectáculo mundial. Sin embargo, al poco tiempo Frank Sinatra ganó el primer premio en un concurso vocal radial y a partir de ese momento sus actuaciones en radios, night clubs y como vocalista de las orquestas de Harry James y Tommy Dorsey y su participación en varias películas musicales, lo transformaron en una de las figuras más populares de los Estados Unidos. Cuando en 1952 tuvo un grave problema en sus cuerdas vocales, muchos pensaron que su carrera había llegado a su fin. Pero su fuerza de voluntad pudo más y su retorno un par de años después fue triunfal. Su voz había adquirido ese tono personal e inconfundible que convertiría a cada uno de sus discos de los siguientes diez años (todos los del período Capitol y los de la primera etapa de Reprise) en un auténtico acontecimiento. Sus incomparables versiones de casi todo el repertorio de la música popular norteamericana de este siglo son un tesoro inagotable de momentos placenteros. Pero como, paralelamente a su actividad musical, Sinatra desarrolló una carrera actoral bastante prolífica y referirme a ella era el objetivo de esta nota, allá vamos.

Señalé que en sus exitosos comienzos Frank Sinatra participó en varias producciones musicales y hasta 1952 ese es el único género en el que se lo vincula con el cine. De esos films hay que decir que en su gran mayoría son pasatiempos olvidables, en los que en muchos casos lo mejor son las canciones que interpretó Frank, con una notable excepción: *Un día en Nueva York*, el formidable debut del tándem Stanley Donen-Gene Kelly, que es una de las dos obras maestras en las que Sinatra participó como actor (la otra es *Dios sabe cuánto amé*). Film revolucionario dentro del género musical, de una puesta en escena de asombrosa modernidad, muestra además las virtudes de nuestro hombre como bailarín, ya que danza nada menos que con Gene Kelly sin desentonar en absoluto (algo que también había ocurrido algunos años atrás en la sobrevalorada *Leven anclas*). Pero a partir del mencionado problema de Sinatra en sus cuerdas vocales, su carrera como actor tuvo un profundo vuelco. Luego de luchar denodadamente, consiguió un rol —el de Maggio, el soldado enfermo victimizado por un sádico sargento— en la superproducción de la Columbia *De aquí a la eternidad*. En esa película mostró insospechados dotes para la interpretación de papeles dramáticos, tanto que en 1953 le valió un Oscar al mejor actor de reparto. A partir de entonces su valoración como actor creció, participando en esa década

en varias películas que están entre las mejores de su carrera. Dentro del musical se lo vio junto a Doris Day en *Joven de corazón*, al lado de Debbie Reynolds en *La dulce trampa* y disputado nada menos que por Rita Hayworth y Kim Novak en *Sus dos cariños*, uno de los mejores trabajos de George Sidney, con hermosas canciones. También formó parte del reparto de uno de los más extraños exponentes del género: *Guys and Dolls* de Joseph L. Mankiewicz (!), con Marlon Brando (!!) como protagonista. En el terreno del drama, en 1955 volvió a ser nominado para el Oscar por su interpretación de un drogadicto en *El hombre del brazo de oro* de Otto Preminger, un film, como varios de los del director, envejecido en su temática, con una excelente banda de sonido jazzística de Elmer Bernstein. Otro muy buen trabajo en ese terreno fue el que realizó en *La máscara del dolor*, de Charles Vidor, donde personificaba a Joe E. Lewis, un famoso *entertainer* de night clubs. En esa película, en la que también actuaba la maravillosa Jeanne Crain, cantaba *Por todo el camino*, uno de sus más grandes hits musicales. Pero son un film maldito, *Conciencias negras*, y la ya mencionada *Dios sabe cuánto amé*, los títulos en mi opinión fundamentales de su filmografía de esta década. *Conciencias negras* es un formidable thriller de Lewis Allen en el que Sinatra interpretaba uno de sus personajes más detestables: el líder de un trío de asesinos a sueldo que esperaban el paso del presidente de los Estados Unidos por un pequeño pueblo para asesinarlo. Un auténtico film premonitorio. En la película de Vincente Minnelli, Sinatra interpretó a un escritor que retorna a su pueblo natal después de años de ausencia. Pocas veces el cine transmitió con tanta intensidad y sin levantar en ningún momento la voz, la desilusión y la desesperanza como contrararas del “sueño americano”. La actuación de Frankie es simplemente extraordinaria y la película un *must* absoluto. En la década del sesenta, su carrera cinematográfica es mucho más fluctuante e irregular, y participa como productor de varias películas (algunas con su famoso clan, que incluye a Dean Martin, Sammy Davis y Peter Lawford) e incluso dirige un film bélico, *Solo los valientes*, no demasiado recordable. Los títulos más valiosos de estos años hay que buscarlos en *El embajador del miedo*, el bizarro y rocambolesco film de política ficción de John Frankenheimer sobre la paranoia desatada durante los años de la guerra fría, que fusiona adecuadamente la sátira y el horror y es una de las mejores películas del director y otro excelente trabajo de Sinatra. Otro film atractivo protagonizado por él en estos años fue *El investigador* de Gordon Douglas, una crítica mirada sobre la corrupción en las instituciones policiales, que —sostienen las malas lenguas— Sinatra protagonizó como resultado de sus periódicos enfrentamientos con esa fuerza. El film es un duro relato en el que Frank está rodeado por un sólido *cast* de actores de carácter. En 1970, Sinatra se retiró por varios años de la pantalla, retornando diez años después con *Primer pecado mortal*, un subvalorado melodrama de Bryan Forbes, que es su último trabajo relevante para el cine. La formidable carrera como cantante de Frank Sinatra y los avatares de su tormentosa vida privada que incluyen, aparte de sus cuatro matrimonios, sus presuntas conexiones con la mafia y sus actitudes filantrópicas que le han valido algunos insólitos reconocimientos internacionales, han colocado en segundo plano sus virtudes como actor, pero es indudable que si la interpretación cinematográfica hubiera sido su única actividad, Frank Sinatra tendría un lugar destacado en la memoria de los cinéfilos. ■



# La expresión del tormento

por Gustavo Noriega

De las muchas cosas que vivió o fue Frank Sinatra en su vida (muchas de ellas malas) una impregnó sus evidentes calidades como cantante: su pasión por las mujeres. A esta altura elogiarlo por sus virtudes canoras es como decir que Borges escribía bien: es solo el comienzo de cualquier reflexión, el supuesto que debe dejarse atrás como a las plataformas que sirven para tomar envión. Lo que Sinatra unió a esa voz inigualable fue la expresión perfecta de un corazón débil: un hombre que se enamoró infinitas veces y todas como si fuera la última. Sinatra cantó himnos a ciudades (Nueva York, Chicago, París, Los Angeles), odas a su país, elegías a un amor venturoso. Pero es en las *torch songs*, las canciones de amor no correspondido, donde la técnica perfecta se unió mágicamente con el sentimiento y puso en comunión los corazones de miles y miles de hombres y mujeres, todos hermanados por haber sufrido alguna vez la pena de un amor no concretado. Es ahí donde se destacan sus condiciones de intérprete, más que del gran cantante que fue. Sinatra supo darle a cada una de las letras que cantaba el tono exacto, la modulación, el tempo, la emoción y su maravillosa dicción, que nos hizo soñar que entender inglés era algo sencillísimo con tal de que todo el mundo lo hablara de la forma en que Sinatra lo cantaba.

Una vez, Sinatra sintió que uno de sus standards no estaba siendo cantado de la forma correcta. Acuciado por la pasión de vaya a saber cuál de sus amores, decidió corregir, por única vez, la forma de interpretar esa canción. No era cualquier canción, era una de sus favoritas que usaba como un talismán. Puso la versión en consonancia con la letra y generó un momento de belleza único.

La primera mitad del siglo fue un momento en que en los EE.UU. se vivió una explosión creativa de las artes populares que no volvió a tener parangón en el mundo hasta nuestros días. No solo fue la época gloriosa del cine clásico americano, fue también aquella en la que músicos y letrados de ese país podían sintetizar con extraordinaria maestría y profesionalismo, en tres minutos, experiencias personales profundas, sentidas y, al mismo tiempo, universales. Fue

entonces cuando Cole Porter escribió una bellísima canción ("Una de las mejores canciones escritas en el mundo en, digamos, los últimos cien años", dijo una vez Sinatra presentándola): *Night and Day*, el monólogo de un hombre solitario obsesionado por un amor. Estrenada en 1932 por Fred Astaire, fue la primera canción grabada por Sinatra con su propio nombre. Luego, como un amuleto, la fue grabando cada vez que cambió de sello (RCA, Columbia, Capitol y tres veces para Reprise). Solo que en una de estas últimas, Sinatra decidió súbitamente que había que cambiar la forma de interpretarla. Fue en 1962, en una gira mundial con un quinteto de jazz (un cambio radical con respecto a las grandes bandas con las que solía tocar) que desembocó en un álbum excepcional: *Live in Paris*.

Allí Sinatra canta *Night and Day* acompañado únicamente por Al Viola en guitarra. Todo el brillo de los bronce, el swing de las bandas que lo acompañaron en las versiones anteriores, en suma, el burbujeo del champán, desaparece: es la voz profunda, grave, desesperada de un hombre que descubre que el amor es, ni más ni menos, un tormento. La letra pasa a tener un nuevo significado: no es solo una canción de amor más sino la declaración de estar a las puertas de la locura. Sinatra enumera con voz grave y lúgubre los ruidos monótonos que se asemejan al "you, you" que repiquetea en su cabeza: el golpear de un tambor en la selva, el tic tac de un reloj, el goteo de la lluvia, todo en una letra intraducible que va marcando con la repetición de los sonidos de las palabras lo que ellas mismas significan. La descripción del hombre desbordado por la pena de la soledad desemboca en la palabra "tormento", expresada por Sinatra de una forma exacta. Es un momento de justicia impresionante que le da a la letra el marco preciso: un instante fugaz en que algunas coordenadas del universo concuerdan y ponen a las cosas en su lugar. El posible momento de redención de Francis Albert Sinatra. Quizá fue demasiado. Por algún motivo, Sinatra no volvió a cantar *Night and Day* de esa manera. El mundo había vivido equivocado y la intervención de Sinatra lo corrigió por un momento. De no haberlo hecho, igual hubiera sido el gran artista que fue. Pero por haber encontrado ese momento de verdad sacó otra cabeza de ventaja. ■



Night and Day\*  
(Cole Porter)

Like the beat, beat, beat of the tom tom  
When the jungle shadows fall  
Like the tick, tick, tock of the stately clock  
as it stands against the wall.  
Like the drip, drip, drip of the raindrops  
when a summer shower is through.  
So a voice within me keeps repeating you, you, you.

Night and day  
You are the one  
Only you beneath the moon  
and under the sun  
Whether near to me or far  
It's no matter darling  
where you are, I think of you.  
Night and day.

Night and day  
why is it so  
that this longing for you  
follows wherever I go  
In the roaring traffic's boom  
In the silence of my lonely room  
I think of you  
Night and day

Night and day  
under the hide of me  
There's an oh, such a hungry  
yearning burning way down inside of me  
And its torment won't be through  
Till you let me spend my life  
making love to you  
Day and night  
night and day.

\* *Noche y día*

Como el tam, tam, tam de los tambores / cuando caen las sombras  
en la jungla. / Como el tic tac del reloj majestuoso / de pie contra  
el muro. / Como el sonido de las gotas de lluvia / cuando el  
chaparrón de verano ha pasado. / Así, dentro de mí, una voz que  
no cesa / repite: tú, tú, tú.  
Noche y día / eres la única. / Solo tú bajo la luna / y bajo el sol. /  
Cerca o lejos, / ¿qué importa, amor mío? / Dondequiera que estás  
pienso en ti / noche y día.  
Noche y día / me pregunto por qué / este anhelo de ti / me sigue a  
todas partes: / allí donde el rugido del tránsito es más atronador, /  
en el silencio de mi cuarto solitario, / pienso en ti / noche y día.  
Noche y día / en mis entrañas / hay tal hambre de ti / tal deseo  
quemándome dentro / y el tormento no tendrá fin / hasta que me  
dejes pasar la vida / amándote / día y noche, / noche y día.



# Agua viva

por Angélica Gorodischer

A pesar de cierta ignorancia que me asiste cuando de cine se trata (confusiones, directores de los que ignoro casi todo, desconocimiento de tendencias y ni hablemos de los aspectos técnicos), estoy convencida de que la vida sin el cine sería un páramo. Es más, no sé si podría existir vida sin cine, como no podría existir vida sin agua, oxígeno, carbono, esos elementos imprescindibles. Cómo se las arreglaban mis abuelos, bisabuelos, tataradeudos y etcétera en la historia de la humanidad cuando no había cine, es un misterio que no me explicaré jamás.

Esto viene a que cuando Gustavo Noriega me dijo de escribir algo sobre alguna película, preguntéme: ¿Qué película?, y me vi sentada en la sombra viva como agua viva de un cine, cualquier cine, viendo ¿qué película? Porque cuando vi *Metrópolis* pensé que todo lo que se hizo después había sido inútil. ¿Para qué filmar nada si el señor Fritz Lang había hecho todo, había dicho todo, había puesto todo, había filmado todo lo que se puede poner, filmar y hacer en cine? Cuando vi *La strada* sentí que nadie nunca podría volver a filmar la tristeza y la desolación como don Federico Fellini. Cuando vi *Zoo* se me ocurrió que si don Francisco de Goya y Lucientes hubiera tenido el cine a su alcance como lo tuvo el señor Greenaway, sin duda hubiera pintado en imágenes móviles *ese horror de vivir*. Cuando vi *El séptimo sello* tuve a mi lado sentadita muy formal a la Señora Muerte.

¿Qué película?

Y entonces, de vida que soy, supe: una que me haya hecho feliz. Abbott y Costello en *Ni vivos ni muertos*, por ejemplo. O *La extraña pareja*. O *La extraña pasajera*. O *Les enfants du paradis* (no quiero pasar por esnob, es que juro que no me acuerdo del título en castellano). O 2001, *odisea del espacio*. O *Las hermanas Brontë*. O *La mujer lejana*. O *Los aventureros del tiempo*. O qué sé yo, muchísimas, buenas, malas, regularonas, tontas, geniales, sentimentaloides, duras, lo que fuera pero que me hicieron salir del cine convertida yo misma en agua viva luminosa y sonriente que levitaba a medio metro del suelo. Eso.

Elegí, así como quien cae por el tobogán felizmente sobre el

colchoncito de arena, elegí *La kermesse heroica*.

No sé qué otras cosas hizo el señor Jacques Feyder en su vida de cineasta, ni me importa. Porque hizo *La kermesse heroica* pensando en mí. Me dio todo lo que yo necesito de una película. De un texto también, ni qué decirlo.

Yo quiero que una película (un texto) me lleve adonde se le dé la gana como se le dé la gana, me haga ver, oler, tocar, oír, saborear, me cachetee, me abrace, haga conmigo lo que quiera, me mezca, me lastime, me bese, me tire de los pelos, me deje caer, me cante, me empuje, me mime y me castigue. En fin, viendo una película, leyendo un texto, soy una partidaria decidida del *hard-sex*. Después, claro, una sale del cine, o cierra el libro y se va a conversar con las amigas y los amigos alrededor de la mesa del café y larga inteligentísimas apreciaciones, cultísimos pareceres, ingeniosísimas frases acerca del cine en general, los directores, los iluminadores, los premios Oscar, la idiota de la Glenn Close, los actores secundarios, el cine noruego, el cine neocelandés, el cine checo, la cara de bollo mal cocido de la Binoche, Hitchcock, Buñuel, Visconti, las comedias brillantes que hicieron los ingleses, y así hasta que la cinefilia nos agota como una piedra al cuello y pasamos al tema siguiente que viene a ser la política.

Pero eso es después. Mientras pasan cosas allá en la pantalla en la que yo también estoy metida y no solo Françoise Rosay, qué se cree, me importa un pomo la cinefilia. Soy feliz, soy absolutamente feliz. Estoy en Flandes allá por el 1616 y la gente del pueblo está de lo más alborotada porque esta noche empieza la kermesse anual. Los patos y las vacas andan por las calles, el canal está quieto, los chicos juegan, dos viejos fuman en pipas largas y curvas como las de los cuentos de hadas sentados en el parapeto del puente, los hombres practican para el desfile, la alcaldesa vigila a sus hijos y a las sirvientas, las mujeres trabajan y los notables se reúnen en la alcaldía todos vestidos de terciopelo adamascado, gorguera y sombrero con plumas, para que ese pintorcito joven, un crío casi, conocido como Brueghel junior que parece que va a seguir los pasos de su papá, los pinte en un gran cuadro que





Jacques Feyder

siglos después colgará en una pared de un museo con un cartel que diga *Los regidores*.

Pero a mí los museos, minga. A quién le interesan los museos si puede ir a ver pintar a Brueghel, hágame el favor. Todo es maravilloso, se huelen las tartas que cocina la panadera y el pescado que limpia la pescadera y el alcalde piensa en casar a su hija con el carnicero pero ella está enamorada del pintorcito, y lo bien que hace, y la Françoise, la señora alcaldesa, la apoya.

Y eso es todo. ¿Todo? Ah, sí cómo no. Allá lejos, en España, hay un tal Felipe III que le tiene echado el ojo a Flandes porque parece que estos flamencos son un poco levantiscos y no quieren saber nada con el señor rey. Y entonces el señor rey manda a sus tropas a conquistar Flandes, cosa que sus tropas hacen como suelen hacer todas las tropas que en el mundo han sido. Claro que en ese pueblito, el de la kermesse, no pasa nada. A ese pueblito no llega la guerra. Lo que llega es un par de rufianes españoles (que me perdonen la Madre Patria, don Juan Carlos y doña Sofía y mis abuelos además, pero *eran* un par de rufianes) a caballo, insolentes, barbudos, mal educados, a anunciar que las tropas ¡al mando del Conde Duque de Olivares! van a pasar por el pueblo.

Ay qué apuro que me da. ¡El Conde Duque!, “un privado que de todo se ha valido, un valido que de nada se ha privado” y encima regio de buen mozo, sombrero emplumado él también, sedas y adamascados y encajes y espada a la cintura y collar de cinco vueltas de perlas al pecho, madre mía, qué cuadro. La Françoise lo ve y casi desmaya de la emoción. Pero me adelanto. Los hombres del pueblo imaginan cosas atroces: el monstruo de la guerra matando, violando, incendiando, rapiñando, pasando por las armas a todo el mundo. Ya se sabe de qué son capaces *ces espagnols*. Hay que hacer algo. Se sacan las gorgueras y las plumas y conspiran. El pobre Brueghel queda ahí abandonado pincel en mano, cosa que aprovecha para ir al zaguán a franelear con Sisca que viene a ser la hija del alcalde y prometida del carnicero. Ellos conspiran.

Ellas los miran con lástima y no conspiran. La alcaldesa se

asoma al balcón y les dice a las mujeres del pueblo que sus hombres son unos calzonudos (cosa que se sabe desde que Adán andaba por ahí mordándose las uñas y diciendo *ay no querida no te lo comas que está prohibido* mientras Eva le daba a la manzana el mordisco que nos hizo personas) y que ellas tienen que hacer algo. Que el alcalde y los suyos han decidido decir a los españoles que no pueden alojarse en el pueblo como pretenden porque el alcalde ha muerto y lo están velando y entonces queda mal que vengan los militarotes a ofender, vamos. Y que entonces ellas van a salir a recibirlos. Cosa que hacen, pardiez. Todas de luto, todas en procesión, llevando las llaves de la ciudad.

No les voy a contar todo. Vayan al videoclub y saquen la película y véanla. Solo les voy a decir dos cosas. Que en alguna oportunidad me pregunté si no sería esa visión de las mujeres como decididas, inteligentes, astutas y libres contra unos pobres tipos cobardones y tontos, lo que me hacía ver con simpatía esa película. Hace mucho que decidí que no. Soy feminista, no estúpida. No todos los hombres de la película son unos idiotas y no todas las mujeres son maravillosas, tal como sucede en la vida. No es eso lo que dice *La kermesse heroica*.

La otra cosa es que una de las escenas finales de la película es de antología. La alcaldesa, asomada al balcón, saluda discretamente con una inclinación de cabeza al Conde Duque que se da vuelta para contestar al saludo. El ya no lleva el collar de perlas: lo tiene ella sobre el pecho. Inmediatamente se ve la cámara de los recién casados: Sisca y Brueghel junior. Ella se levanta apurada a ver pasar al ejército español.

—*Jean, Jean!* —lo llama—. *Les espagnols s'en vont!*

El se da vuelta entre las cobijas y murmura con los ojos cerrados:

—*Les espagnols? Quels espagnols?*

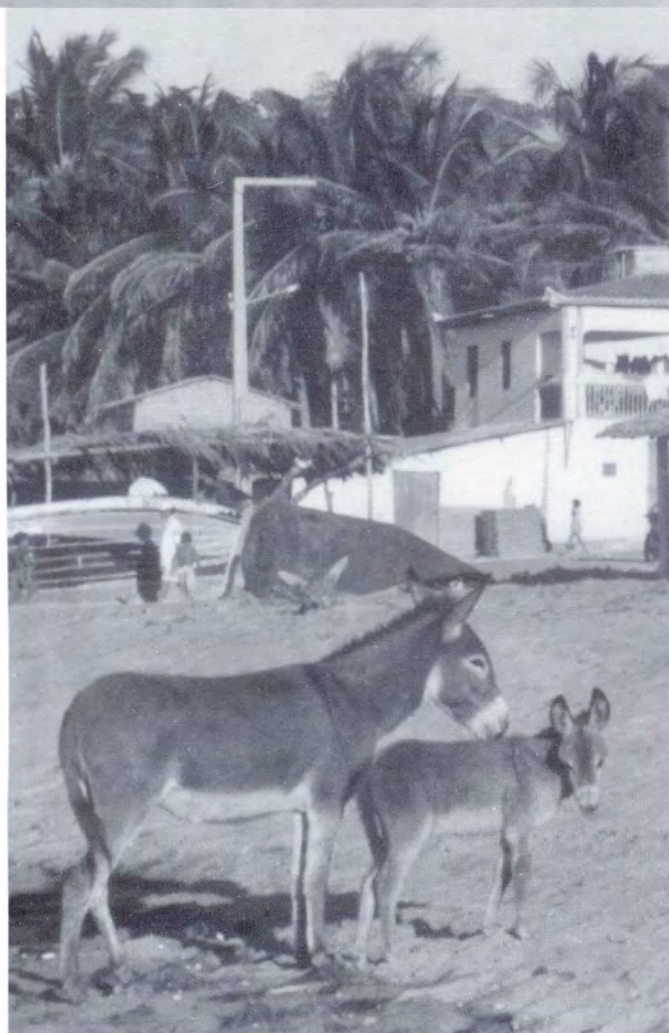
La sombra agua viva del cine o del living de mi casa que para el caso es lo mismo, se agita y se llena de colores y se va por la ventana cantando. Terminó la película, pero no la felicidad, monsieur Feyder.

Rosario, abril 1998 ■





## VIII CineCeará



*Del 29 de mayo al 4 de junio tuvo lugar el VIII Festival de Cine de Ceará.*

*Por segundo año consecutivo El Amante estuvo representado por sus privilegiados cronistas. Hubo tiempo para todo, hasta para ir al cine. La cobertura incluye la consabida crónica impresionista, la exposición oficial del proyecto cearense a cargo de Orlando Senna (escritor y cineasta, uno de sus impulsores fundamentales) y una entrevista al crítico paulista Luis Zanin.*



# Celuloide y arena

por Flavia de la Fuente y Quintín

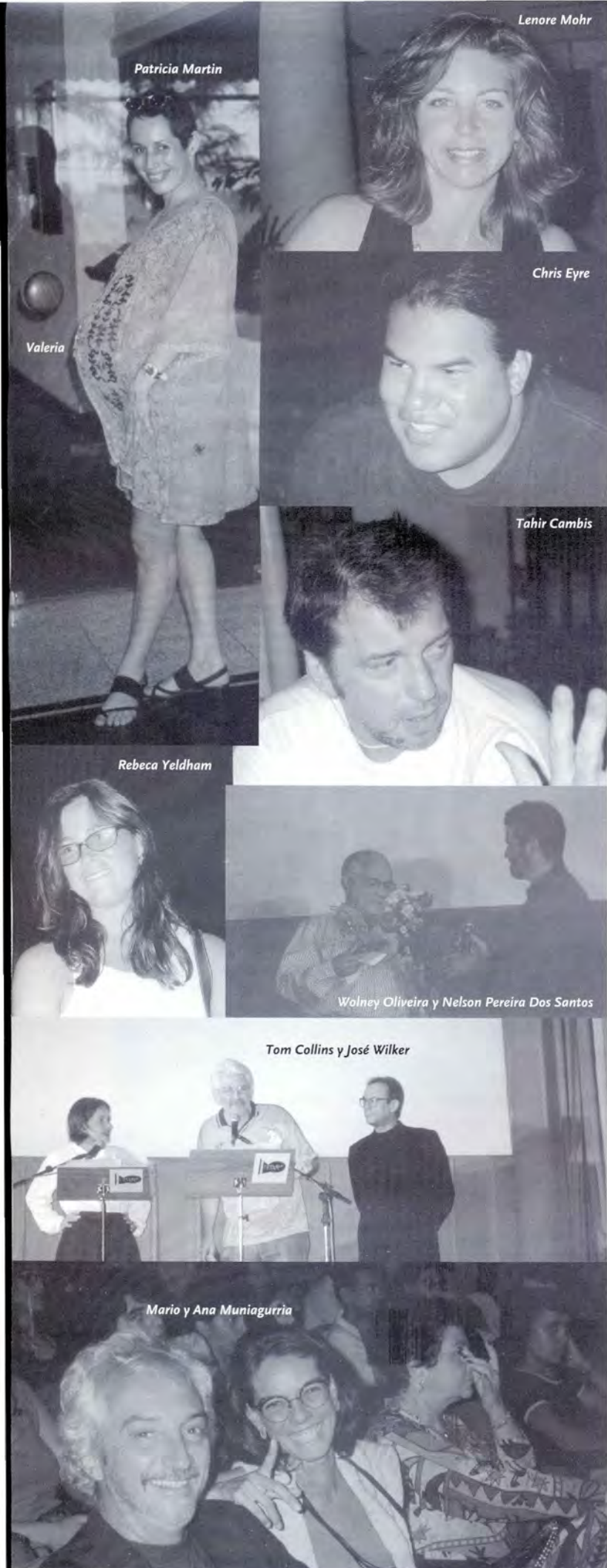
Cuando nos invitaron a volver al Festival de Fortaleza nos pusimos literalmente a saltar en una pata. La posibilidad de pasar una semana en Brasil siempre es bienvenida (San Pablo excluido) y especialmente en el Ceará, donde todo el tiempo hace 30 grados, brilla el sol y sopla un viento fresco del mar. Basta bajar en el aeropuerto de Fortaleza (que este año fue reemplazado inesperadamente por uno mucho más grande y moderno) para que los músculos contracturados de los neuróticos porteños se distiendan. En realidad, esto es así para los visitantes. En cambio, Wolney Oliveira, director del festival además de profesor y cineasta, confesó en público el día de la entrega de premios que se había tenido que tomar varios tranquilizantes para subir al escenario y leer su discurso. Al fin y al cabo, nadie está relajado en su tierra, pero hay tierras más relajantes que otras: no nos imaginamos a un extranjero radicado en Francia diciendo que encontró el paraíso y se quedó a vivir. Pero en Brasil esto es cosa de todos los días. Por ejemplo, Mario Muniagurria, argentino que tiene 47 años y hace unos cuantos que se casó con una brasileña llamada Ana y se radicó en Buzios, donde construyó un hotel y un cine llamado Bardot en el que todos los años realiza un festival de cine (otro más, y en Brasil son más de 20). Algo parecido sucede con Alfredo y Patricia, pareja compuesta por un cubano y una argentino-venezolana, que

acaban de tener una hijita brasileña, Valeria. O con Tito Ameijeira, actor de *Los hijos de Fierro*, que también parece decidido a quedarse por acá. Y así siguiendo.

Así que la posibilidad de quedar fascinado con Brasil está siempre latente para los que llegan de afuera, y el choque se hace más intenso cuando se trata de europeos. Este año vinieron al festival, además de estos cronistas, dos directores europeos, un australiano-bosnio, un americano, una productora de Los Angeles y una australiana que trabaja para el festival de Sundance. Todos venían a Brasil por primera vez y el viaje les dejó a cada uno una impresión intensa. Y eso, a pesar de que su interacción con el festival fue escasa, ya que la organización decidió encomendarlos a un equipo de traductores dirigidos por una mujer llamada Virginia, uno de los seres más antipáticos que recordamos haber encontrado en Brasil. Antipática para nosotros y para todos los que querían ponerse en contacto con sus rehenes, a los que trataba en cambio con exquisita obsecuencia y, hay que ser justos, en perfecto inglés.

El festival funcionaba perfectamente sin ellos. Como también ocurre en Gramado, los extranjeros son de palo y los locales dedican casi exclusivamente la atención a los films de su país. En este caso, se trataba de dos largometrajes (*Bela donna* e *Iremos a Beirute*) y de las muestras de cortometrajes y videos.





Patricia Martin

Lenore Mohr

Chris Eyre

Tahir Cambis

Rebeca Yeldham

Wolney Oliveira y Nelson Pereira Dos Santos

Tom Collins y José Wilker

Mario y Ana Muniagurria

Así que agotaremos el tema de los extranjeros para después ocuparnos de un asunto fascinante: el presente del cine brasileño.

Sin duda, el personaje más excéntrico de la legión extranjera era Tahir Cambis, cuya historia increíble contaremos en el próximo número. El bosnio-australiano es probablemente el tipo más extremo que hemos conocido en el mundo del cine. Su película, *Exilio en Sarajevo*, es un documental muy interesante que relata los últimos días de la guerra en Bosnia. El film competía en la denominada Muestra Internacional de Jóvenes Talentos con otros cuatro, dos de ellos dirigidos por integrantes de la expedición. Uno de ellos era un viejo conocido nuestro, el checo Peter Zelenka, al que habíamos encontrado en Rotterdam donde presentó *Knoflikari*, que ganó mercedamente uno de los premios máximos del festival. La película es una verdadera muestra de talento joven: inteligente, graciosa, refinada. Zelenka es todas esas cosas pero también es arrogante, frío y un poco fatuo. Para Holanda resultaba cálido y humilde. En Brasil estaba agrandado, tal vez porque su film seguía recaudando dinero en Praga. En represalia, F. no le sacó ninguna foto. Semanas después lo reencontramos en su patria, en el festival de Karlovy Vary (ver próximo número), y F. prosiguió con su actitud poco profesional (esta expresión será explicada también en el próximo número). De todos modos, nuestro único ejemplar conocido de intelectual checo lo pasó de lo más bien, nadando temerariamente en las aguas tibias del Atlántico y divirtiéndose con las garotas por las noches. El tercer gringo en competencia era Tom Collins, un irlandés profesional (del norte) que presentó *Bogwoman*, sobre irlandeses profesionales (del norte), donde se cuenta la lucha de las mujeres irlandesas católicas del Ulster hasta el día del Domingo Sangriento, mucho antes del plebiscito y aun antes de que el IRA retornara como movimiento guerrillero. La película es tal vez demasiado políticamente correcta, pero está muy bien contada, con una estética que recuerda a Terence Davies. Tom Collins, con su nombre de cóctel, es un tipo simpático que subió a presentar la película con la camiseta de Romario (que en esos días había sido excluido de la selección) y dijo, ante los aplausos de la concurrencia, que a los irlandeses les gustaba mucho el fútbol pero eran incapaces de jugarlo. Pero, además, tenía una particularidad: era uno de los tipos peor alimentados que hayamos conocido. Estaba tan intimidado con la comida salvaje del Nordeste que en el desayuno copioso y exquisito del Hotel Othon (no se puede decir lo mismo del resto de las comidas) solo había conocido el pan. El último día, F. le enseñó a pedir té, lo que hizo asomar lágrimas en sus ojos. Collins, además, no comía pescado ni pollo. Esto último porque de chico sus padres le habían roto el pescuezo a un ave que tenía de mascota para servirle de cena (su película tiene una escena de cuello roto de ave, pero hasta que alguien se lo hizo notar, no había reparado en la coincidencia). La última noche nos dimos cuenta de que su dieta debía consistir solo en salchichas y papas fritas (pero whisky sí tomaba).

El cuarto director estaba casi clandestino. Chris Eyre es un americano cuyos antepasados eran indios cheyenes, navajos y de una tribu mexicana, que acaba de terminar una película independiente, *Señales de humo*, sobre la vida de un indio americano que tuvo mucho éxito en Sundance y que seguramente se estrenará en la Argentina. Pudimos verlo en video y se trata de un film auténtico, cálido y muy bien contado a partir de un libro de Sherman Alexie, un escritor



también de origen indio. Pero Eyre, un tipo verdaderamente encantador y de una sencillez impensable en un realizador americano, pasó completamente inadvertido para la organización del festival. Resulta que Rebeca Yeldham, programadora del festival de Sundance (una mujer atractiva, inteligente y refinada que no parecía americana pero tampoco lo era), viajó a Brasil para organizar unos seminarios de su institución en Fortaleza y Río. Les pidió a los organizadores que invitaran a Chris para exhibir su película en uno de ellos y hablar con los alumnos. Pero en Fortaleza pensaron que Chris era el amante de Rebeca y le dieron un tratamiento de programador consorte. Por lo que Chris disfrutó del sol, la playa y las patas de cangrejo. Algo parecido le pasaba a Lenore Mohr, productora por la parte americana de *Bela donna*, que había sido invitada a la première y al segundo día había huido de la troupe de los Barreto y se había unido al único grupo que tenía traductor. Lenore era la típica rubia de Los Angeles, flaca y musculosa, además de cordial y americana hasta la mismísima médula. Esta expresión será ilustrada con la siguiente anécdota. En la pileta del hotel, el sol desaparecía puntualmente a las 14 detrás de un edificio más alto. Uno de los oscurecimientos ocurrió un día en que F. y Lenore se hallaban asoleándose. F., resignada, se puso a nadar en la sombra. Lenore interrumpió su ejercicio para comunicarle que dado que el otro edificio les impedía recibir los rayos del sol, ambas tenían derecho a tomar sol en la pileta del obstructor. Hacia allí se dirigió (F. decidió dejar que la sacaran a patadas a ella sola y continuó nadando) y volvió derrotada. Pero no porque la gringa loca fuera objeto de alguna agresión, sino porque la pileta del segundo edificio era obstruida por un tercero. Lenore optó por la playa antes de aventurarse en una peligrosa regresión infinita.

El simpático grupo de gringos más la antipática traductora y sus subordinados más estos cronistas tuvieron una agradable y perezosa estadía. La alegría de los directores empalideció un poco el día de la entrega de premios. Sus películas competían con una de origen indio (esta vez de la India), *Java Ganga*, un engendro que se presentó en el Festival de Mar del Plata del 96 con su director indio-francés-chantapufi a la cabeza (que no se hizo presente por el Ceará), y con *Iremos a Beirute* del crédito local Marcus Moura. De más está decir que el premio (del público) de unos 20.000 dólares fue para el cearense. Aunque les explicamos el primer día que eso era lo que iba a pasar aunque *El ciudadano* participara en la competencia, los gringos creían en su ingenuidad que alguno de ellos se llevaría el premio. Nos despedimos así de la delegación extranjera para internarnos en el Brasil profundo.

El año pasado, Paulo Linhares era el secretario de Cultura de Ceará. Hoy ha dejado de serlo para presentarse como candidato a diputado estadual. Nos lo encontramos en la fiesta de lanzamiento de su candidatura, cuyos afiches tienen una regadera que moja imaginariamente el embrionario cine cearense. El evento se produjo en un bar donde se sirven unas ciento cincuenta variedades de cachaça. A pesar de que había consumido unas cuantas, como el resto de la concurrencia, el ex secretario y futuro diputado nos saludó con su cordialidad habitual, y diciendo: "Sigo creyendo que el cine debe ser una industria", en alusión al artículo de *El Amante* del año pasado en el que exponíamos nuestras dudas sobre el proyecto de polo audiovisual de la región, con el cual seguimos simpatizando críticamente y que Orlando Senna vuelve a exponer en la página 42. Con Orlando, la discusión se remonta todavía a un año más atrás y esta vez pudimos



Exilio en Sarajevo



Knoflikari



recoger más material para la polémica. En realidad, esta se dio en público, en un panel en el que estaban representados algo así como los estados generales del cine de Brasil. Brasil, como la Argentina, tiene una ley de cine desde hace cinco años y la cinematografía lucha por encarrilarse a partir de las deducciones impositivas que prevé ese instrumento. Allí no están los multimedios produciendo, aunque el gigante O Globo parece decidido a intentarlo, pero todo lo demás es más o menos parecido. A tal punto que una de las primeras exposiciones fue la del periodista carioca Hugo Zuckman, que dijo algo así como: "Con el cine brasileño pasa algo parecido a lo del seleccionado de fútbol. Todos lo apoyamos, pero parece que algo no anda del todo bien" (Brasil venía de perder con la Argentina una semana antes). Lo que no anda bien, en principio, es que las películas no logran un apoyo del público.





Seminario en la Universidad



Marcus Moura



Sylvio Back y Orlando Senna



Elisabete Jaguaribe



Paulo Linhares



Sandra Koghut



Sylvio Back y Q tomando agua de coco



Para ver un diagnóstico más preciso de la situación, recurrimos al periodista Luis Zanin (ver página 39). Pero en la mesa que se desarrolló en la Universidad Federal de Ceará, en un auditorio colmado de estudiantes, quedaron en claro las tres posiciones principales. Una estaba representada por lo que podría llamarse el barretismo, es decir la familia de Luis Carlos Barreto, el ex fotógrafo de *Vidas secas* y luego productor poderosísimo, con su mujer Lucy y sus dos hijos cineastas, Fábio y Bruno. Los Barreto están a favor de producciones caras, de gran espectáculo, que puedan atraer a un público acostumbrado al cine americano y tal vez ser exportadas como postales cinematográficas de lo exótico. En el festival se acababa de estrenar *Bela donna*, dirigida por Fábio Barreto. Filmada en los alucinantes paisajes de la vecina Canoa Quebrada, hablada en inglés, con una historia convencional y diluida, la película había sido recibida con gran frialdad por el público y la crítica. Esta mega coproducción parecía encaminada a un gran fracaso y su director no las tenía todas consigo, pero se apoyaba en su experiencia en el cine internacional (Barreto vive en EE.UU. y está casado con Amy Irving, la ex de Spielberg) para afirmar que ese era el camino correcto para conquistar el famoso mercado. La segunda posición era la de los cineastas más jóvenes, representados por Lirio Ferreira, codirector de *Baile perfumado*, que tuvo buenas críticas con la historia del libanés que filmó al cangaceiro Lampião a principios de siglo, y Marcus Moura, realizador de *Iremos a Beirute*, un producto directo del Ceará (la presencia de un libanés en un film y la capital del Líbano en el título del otro son mera coincidencia). Estos rechazaban los presupuestos caros y las películas "internacionales" de los Barreto y abogaban por historias más sencillas y más auténticas, como las que ellos hacían. Su posición estaba avalada por el premio en Berlín y el suceso de público de *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr., una película que, a partir de la destreza y el sentimentalismo y de una versión más rigurosa y exigente del melodrama televisivo, construye un viaje por Brasil que reúne todos los requisitos para atraer al público local y extranjero. La tercera posición estaba representada por dos personas en principio opuestas pero unidas en lo que puede llamarse la perspectiva estética. Una era Sandra Koghut, la joven videasta que Jorge La Ferla no dejaba de considerar un genio en cada intervención suya en estas páginas. Koghut dirigió también televisión en O Globo con mucho éxito, pero su intervención estuvo destinada a solicitarle al cine brasileño que se despegara un poco del lenguaje televisivo e intentara algún tipo de innovación. El otro personaje que priorizaba lo estético fue mucho más radical. Era nuestro viejo amigo Sylvio Back, alias el gran disidente, que empezó diciendo que el cine brasileño no lograba producir la menor incomodidad en el espectador, que se hacía un cine oficial dictado por la ideología de los empresarios que desgravaban impuestos con el cine, siguió diciendo que había que abandonar la obsesión por los guiones derivada del modelo norteamericano y terminó diciendo que eso de la industria del cine en Brasil era un cuento chino: que la industria audiovisual era la televisión, frente a la que el cine ocupaba un lugar mucho menor, artesanal y sin mercado alguno. Esta visión sobre la falacia del mercado se complementa con las afirmaciones de André Parente, un joven profesor carioca que presentó un interesante libro llamado *Ensaio sobre o cinema do simulacro*, que sostiene que tampoco hay un mercado televisivo, ya que en Brasil no existen las productoras independientes, porque todo se hace en O Globo y en sus pocas competidoras. Y con la afirmación



de uno de los periodistas, que sostuvo que la cobertura en los diarios del cine local era desproporcionadamente alta si se medía el cine por su valor como mercancía. Desde la posición "estética", todo el aparato del cine actual en Brasil se ve como un intento infructuoso de volver a una época de mayor comunicación con el público sin elementos capaces de sostener verdaderamente los films, que resultan oficialistas y muy poco innovadores. La intervención de Back fue demasiado para el patriarca Luis Carlos Barreto, que se hallaba entre el público. Con una actitud de extrema grosería, Barreto empezó (como es de rigor) atacando a los críticos que no apoyaban lo suficiente el cine nacional (previendo además las críticas de *Bela donna*), siguió con una apología de la industria y terminó exhortando a los estudiantes (que lo ovacionaron) a convertirse en los guionistas del futuro.

Para aclarar un poco todo esto, es bueno echar una mirada a *Iremos a Beirute*, la película producida por el polo, desde el polo y para el polo audiovisual de Ceará. El film tiene un guión de Orlando Senna que cuenta la historia de una chica que vuelve a Fortaleza para decidir de cuál de los integrantes de un equipo de fútbol está en verdad enamorada. La realización de Marcus Moura es bastante descuidada, las actuaciones son pobres, el encuadre y la narración son televisivos y tiene momentos inexplicables. Pero el verdadero problema de la película está en otro lado. Filmada en todas las locaciones posibles y reconocibles del centro de la ciudad, con personajes claramente identificados en la clase media, funciona como una proyección del deseo de tranquila prosperidad para el estado y su cine que el proyecto oficial aspira a alcanzar. Con foto del gobernador incluida, *Iremos a Beirute* es una autocelebración anticipada, en la que no hay conflictos sociales ni más oscuridad que la del desenlace y una imagen del Brasil actual que no difiere de la que O Globo hace llegar a todos los rincones del país con sus telenovelas: la fijación visual de un país moderno, casi suntuoso, entregado al consumo y a los vericuetos del amor en un mundo ahistórico, donde el dinero es invisible y el dolor parece suprimido por decreto.

En la clausura del festival se exhibió un corto realizado también por Orlando Senna, con material de archivo de films del Cinema Novo y un reportaje a Glauber Rocha en la banda de sonido. La fuerza de esas imágenes, su riqueza y aun su belleza plástica contrastan de tal modo con la opacidad visual y artística de *Iremos a Beirute*, que uno no puede menos que sentir nostalgia y tristeza. Uno de los visitantes extranjeros, ignorante absoluto de la cinematografía brasileña, comentó luego de ver el corto: "Es evidente que este país tenía un cine importante. ¿Qué fue lo que pasó después?"

Y ahora volvamos al turismo. Durante una semana vivimos en una habitación con vista al mar y a los mejores atardeceres. Desayunábamos frutas tropicales, tapioca con huevo frito, carne de sol, waffles con quesito, pollo desecado con ajíes. Veíamos a los amigos, íbamos a la playa, a la pileta o al mercado y hasta nos sobraba el tiempo para ocuparnos del cine. Pero queríamos más. Desde el año pasado escuchábamos hablar de Canoa Quebrada y de otras locaciones paradisíacas. Una noche, Paulo Linhares, después de darnos una lección de gastronomía cearense, nos dio también las indicaciones para el viaje. El último día, Conceição Senna nos presentó a un extraño personaje que resultó ser el diseñador del premio del festival y también del logotipo de la regadera. Zé Tarcisio o José Tarcisio Ramos es un artista plástico de unos sesenta años que después de una



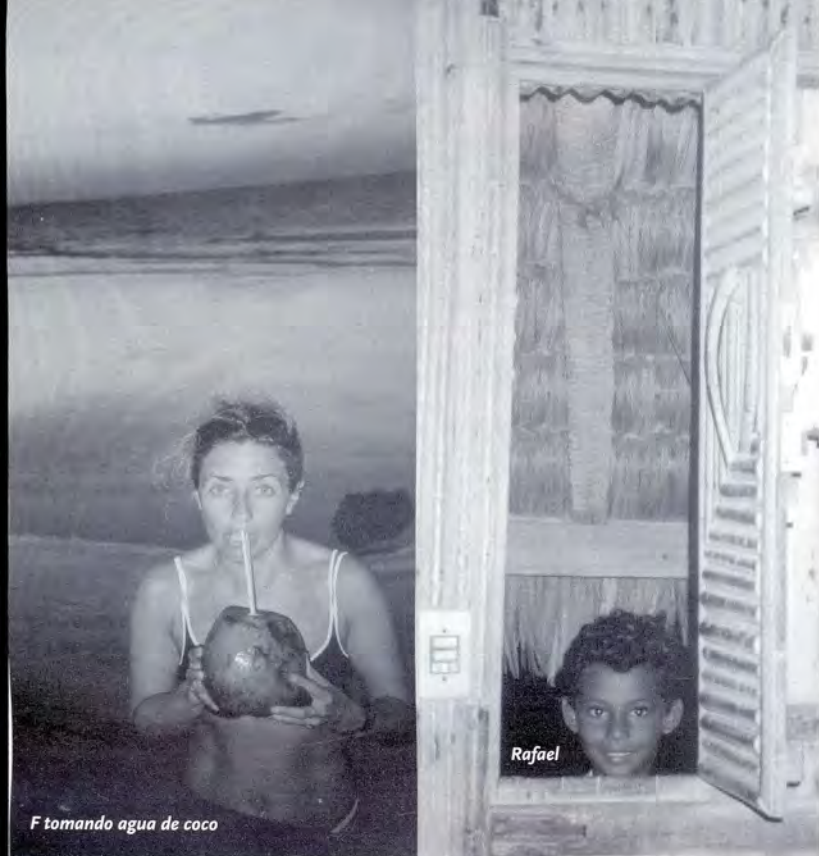
Bruno Barreto indignado en el seminario



A room with a view

vida agitada, que incluyó viajes a todo el mundo y también sesiones de tortura bajo el gobierno militar que le hicieron perder casi totalmente la audición, se retiró de la vida mundana, a una aldea primero y después a un pequeño pueblo de pescadores que con el tiempo se transformó en uno de los lugares más de moda del Nordeste brasileño. Canoa Quebrada queda a 140 km al sudeste de Fortaleza sobre un acantilado arenoso que deja encajado un pueblo que sería igual al conjunto de caseríos de la región si no fuera porque fue invadido paulatinamente por forasteros hasta transformarlo en un conglomerado de pequeñas posadas que se amontonan en la ladera del acantilado para conseguir un recuadro del océano. La calle principal es una estrecha vía hacia el mar con piso de arena y un aspecto de escenografía del *far west*. Nos dicen que hace diez años, el lugar era la definición exacta de la terna sexo-droga-rock&roll. Y algo de eso queda en temporada. Pero en junio, cuando el Aracati sopla más fuerte que nunca, el lugar es una oportunidad





F tomando agua de coco

Rafael



Zé Tarcisio



Conceição Senna



Jangadas en la Redonda



Home sweet home

inmejorable para vivir sin ninguna de las comodidades e incomodidades de la civilización. Sin ir más lejos, estos cronistas, que habitualmente no pueden prescindir de necesidades básicas tales como el aire acondicionado, la conexión con Internet y el agua caliente, terminaron habitando una choza frente al mar en la que el viento se filtraba durante la noche a través de la paja de la pared. Tarcisio, que vivía en una casita frente a nuestra choza, se convirtió en nuestro guía y nos descubrió los secretos de Canoa Quebrada. Desde cómo cenar por un peso hasta degustar la mejor langosta del mundo por unos reales más. Con Tarcisio hicimos una excursión en *buggy* hasta Redonda, otra aldea de pescadores pero esta vez sin turistas. Ambos lugares están sobre un acantilado de arena rojiza con tonos que van desde los ocre hasta los verdes y que se alza sobre playas de arena blanca. Esta extraña configuración geográfica hace que no sea fácil instalar un hotel de cinco estrellas sobre la playa y, además, convierte el paseo por la costa, inaccesible en otro vehículo, en una de las experiencias más sofisticadas visualmente que pueda tener un turista. Con Pelé, el conductor del jeep de plástico, y Tarcisio volvimos desde Redonda a Canoa al atardecer, parando en un bar que consistía en una choza donde el dueño ha decidido refugiarse del ruido de su aldea de 50 habitantes. El hombre descansaba en una hamaca de la que se bajó para vendernos cerveza y convidarnos marihuana. Una vida agitada que Tarcisio, sin embargo, aprovecha para desarrollar una intensa labor cultural, que incluye desde sus esculturas hasta la programación de la radio de las Malazartes pasando por dirigir un museo en su casa de la ciudad vecina de Aracatí. La última obra de Tarcisio, un líder comunitario preocupado por la extensión de lacras como la prostitución infantil y el alcoholismo de los pescadores retirados, consiste en una vaca muerta como corresponde a un artista conceptual. A raíz de la inminente inauguración del Centro Dragón del Mar, que iba a invitar al presidente Cardoso, al artista le fue encargada una exposición sobre el Nordeste, que acaba de sufrir, una vez más, el hambre y las consecuencias de la sequía. En uno de los salones, dedicado a la costa, Tarcisio planeaba una exhibición bucólica con pececitos de colores. Pero en el otro, que corresponde al Sertão, iba a haber una vaca en estado de descomposición y un cartel clavado en el animal con la leyenda: "Por televisión la sequía no hiede". El hombre tenía la vaca en el patio de su casa de Aracatí, preparándola para la ocasión. Nuestra visita al museo se interrumpió ante el olor insoportable. Tarcisio es sin duda un militante, pero vive lo más bien. Ahora se dedica a buscar locaciones y arreglar detalles para las películas que se filman en la región, con lo que tal vez se demuestren las bondades del polo audiovisual del Ceará. Su última producción fue *Bela donna*, en la que participaron como extras muchos pescadores de Canoa Quebrada y alrededores. A los flamantes actores ya les había llegado el rumor de que la película era un bodrio. Uno de ellos reflexionó filosóficamente sobre el hecho de que estuviera hablada en inglés: "Después de todo", dijo, "en la televisión los americanos hablan en portugués". Después de dos días en el paraíso volvimos a la civilización donde nos esperaban, hospitalarios como siempre, Orlando y Conceição. F. se ofreció para trabajar como biógrafa del señor Senna y poder trasladar su residencia a Ceará. Q. sigue objetando que el buen cine no se planifica como los McDonalds, pero a cambio de una temporada anual en Brasil está dispuesto a ponerse una remera con la foto del gobernador Jereissati. ■



# Las contradicciones de una década



Luis Zanin, crítico de cine del diario O Estado de San Pablo, es uno de los colegas más respetados en Brasil. Con él tuvimos la oportunidad de revisar la última década del cine brasileño y analizar extensamente sus logros y contradicciones.

## ¿Qué problemas ves en el cine brasileño?

El cine brasileño logró salir de una etapa en la que prácticamente no había nada para comenzar a funcionar, y hoy tiene una producción al menos mediana.

## ¿Cuál sería la producción anual?

Voy a decir el número de estrenos. El año pasado en Río de Janeiro se estrenaron 22 largos y en San Pablo, 19. Probablemente haya entre 25 o 30 películas hechas. Estamos saliendo de la fase de la penuria total, de la pobreza más absoluta, hacia una en la que se produce un número razonable de películas. Por lo tanto, ya hay también una masa crítica para que los problemas empiecen a aparecer. Los directores veteranos están filmando, los directores jóvenes están estrenando sus primeros largometrajes: están empezando a aparecer los problemas de la cinematografía. Los problemas del cine brasileño actual, salvo raras excepciones, tienen que ver con la manera muy tímida, muy conservadora en que se filma. Son formas regresivas tanto desde el punto de vista del lenguaje como desde el punto de vista temático, que buscan con demasiada prisa alcanzar el gusto de una supuesta mayoría del público. La producción brasileña contemporánea está siendo dominada por una idea muy apresurada de mercado. Los directores y productores se han preocupado mucho por la reconquista rápida del público y parten de ciertos supuestos sobre las expectativas del público: se preguntan cuáles serían el lenguaje y las temáticas promedio, capaces de sensibilizar, de hacer que la gente salga de sus casas y vaya a ver una película al cine. Así, la producción está en vías de homogeneización. Se intenta hacer sombra a la televisión que verdaderamente logra una penetración popular. Entonces hay un cierto cine brasileño, el cine comercial brasileño, cada vez más parecido a la red Globo de televisión. Son películas poco interesantes en cuanto a las innovaciones que puedan aportar. Las películas calibradas para alcanzar el gusto medio del público procuran inclinarse hacia lo ya conocido, tanto narrativa como temáticamente. O readaptan cosas que ya se hicieron: como *Tieta do Agreste* de Carlos Diegues o *Bela donna* de Fábio Barreto. Infelizmente, ni con tanta premeditación comercial esas películas han funcionado. No sé qué va a pasar con *Bela donna* porque recién va a estrenarse después del Mundial, pero los pronósticos para *Tieta do Agreste* arriesgaban dos millones de espectadores y se quedó en torno a los 600.000. Lo mismo para *Guerra de canudos* de Sergio Rezende: la expectativa era de por lo menos dos millones de espectadores y también se quedó corta. Son películas caras, cinco o seis millones de dólares de producción, fueron lanzadas con muchas copias, tuvieron más posibilidades de negociar con los exhibidores de sala que el resto del cine brasileño porque se hicieron en sociedad con la Columbia-Sony. Y aun así no consiguieron alcanzar el objetivo esperado. Porque podría decirse que aunque estéticamente dejan mucho que desear, al menos cumplen el papel de traer al público de vuelta a las salas de exhibición, pero eso no sucede.

Por otro lado, las leyes de incentivo que están propiciando este renacimiento del cine brasileño han provocado una serie de distorsiones en la utilización del dinero. Si el Ministerio de Cultura no

toma algunas medidas para evitar que esa negociación de papeles comprometa la finalidad última de las leyes que es la producción de películas, la ley puede perder totalmente su credibilidad, ya que se trata de dinero público.

Por último, ya no tenemos un organismo centralizado como Embrafilme, que recogía el dinero de impuestos y lo redistribuía para las producciones. Eso se hace mediante los incentivos fiscales que son invertidos por las empresas. Ahora bien, las empresas tienden a invertir dinero en películas cuyas temáticas les resultan más interesantes o no les desagradan. Existen muchas reservas para producir películas con temática policial. Roberto Farias, que es un eminente director del Cinema Novo, quería hacer un film llamado *Rota 66*, sobre los escuadrones de la muerte, sobre la violencia policial. No consiguió el dinero para financiarla. Sylvio Back está buscando dinero para su biografía de Stefan Zweig y no lo encuentra porque se trata de un personaje judío y suicida. O sea, en la propia estructura de las leyes existe el peligro de una dirección estética o temática por parte de los patrocinadores de la película.

## Serían las grandes empresas de Brasil las que...

Serían las grandes empresas las que no quieren ver su marca vinculada con películas de temática controvertida.

## Pasemos al tema de las excepciones. ¿Cuáles pensás que fueron las excepciones?

Creo que hay varias excepciones y tengo miedo de no acordarme de todas. Creo que *Baile perfumado* de Paulo Caldas y Lirio Ferreira, *Um céu de estrelas* de Tata Amaral, *Sertão das memórias* de José Araújo, *Os matadores* de Beto Brant, *Bocage*, o *triunfo do amor* de Djalma Limonji Batista, son las películas que se me ocurren ahora, que se separan de ese mainstream brasileño.

## Hay también una película de Bressane.

Durante esta fase de recuperación del cine brasileño, Bressane hizo dos películas: *Miramar*, que es la última, y *O mandarim*, uno o dos años atrás. En el caso de Bressane no se trata de una ruptura sino de una continuidad en la obra: una obra con una estética muy propia, no busca mercado sino experimentar. Es un experimentalismo ya sedimentado por una tradición dentro de su propia obra, que se va construyendo paso a paso. Es realmente un cineasta de excepción.

## ¿Qué pasa con Reichenbach?

Reichenbach está terminando de filmar ahora.

## Y también es un cineasta en las márgenes.

Sí, creo que una de las películas más importantes que hubo en el momento más duro de la recuperación del cine brasileño fue *Alma corsária*. Se estrenó en el 93, un año en que se estrenaron solo dos o tres largometrajes. Y esta era una película muy interesante que se hizo con una precariedad terrible. Una película que hurga en la memoria personal, que recuerda su vida en la época de la lucha armada en Brasil durante la dictadura. Una película muy creativa



desde el punto de vista del lenguaje, a pesar de las dificultades con las que se hizo. El está terminando una película que se llama *Dois côrregos*, que también trata el asunto de la lucha armada.

**Vos pondrías a *Central do Brasil* fuera de esta corriente de excepciones, como un film más mainstream.**

*Central do Brasil* no es mainstream. Es una película que consiguió una respuesta del público a pesar de ser evidente su calidad estética. No por eso es una película de ruptura. No es necesario que todo sea rupturista: se pueden hacer bellas melodías en la escala de Do mayor. Walter Salles es un director en progresión: su segunda película, *Terra estrangeira*, es mucho mejor que la primera, *A grande arte*; y esta tercera es mucho mejor que la segunda. Consigue poner una realidad brasileña que es muy dura dentro de un producto extremadamente bien acabado. Al mismo tiempo, sabe manipular bien la emoción. Y eligió trabajar con una gran actriz. De manera tal que la película consiguió la rara proeza de satisfacer, por un lado, al espectador más sofisticado, ese que va al cine para ver una retrospectiva de Truffaut, que le gusta Angelopoulos, Jim Jarmusch, Wim Wenders. Y, por otro lado, a la gran masa —masa no, es una palabra desagradable—, al gran número de espectadores que no van normalmente al cine o que buscan un cine menos difícil, también les gustó. Está por alcanzar el millón de espectadores. Será la cuarta película en superar el millón de espectadores en estos tiempos.

**¿Cuáles fueron las otras tres?**

*Carlota Joaquina* fue la primera. La segunda, *O quatrão* de Fábio Barreto, no había alcanzado el millón, se había quedado en los 800.000 hasta que fue reestrenada con la nominación al Oscar. Y la tercera fue *O noviço rebelde*, una película extremadamente popular y protagonizada por un actor muy famoso de televisión.

**¿Dónde pondrías en esta lista una película como *Como nascem os anjos* de Murilo Salles?**

La pondría entre las buenas películas.

**A mí me interesa particularmente. Parece una película que puede tener un gran público, sin embargo no tuvo éxito.**

Fue un fracaso espantoso.

**Eso me sorprendió porque es una película con un ritmo ciertamente convencional, pero muy fuerte.**

A mí también me sorprendió. Y también sorprendió mucho al director. Hay una aproximación entre esa película y *Central do Brasil*. Ambos intentaron hacer películas estéticamente muy dignas, tratando los problemas brasileños sin ablandarlos; tratando el problema de la infancia, pero también el problema general de la pobreza en el Nordeste. Son películas que no escamotean nada, pero que al mismo tiempo trabajan con la emoción del espectador. Buscan no ser herméticas, ambas son muy simples, decodificables de manera muy simple. *Central do Brasil* tuvo éxito tal vez por la premiación. *Como nascem os anjos* fue increíblemente mal estrenada, pero tal vez eso no explique todo. Yo vi cuando fue presentada en el Festival de Brasília...

**Yo lo vi en Gramado.**

Una tremenda injusticia porque perdió por ese otro...

**Sí, *Quem matou Pixote* de José Joffily. Fue un error histórico.**

Un error histórico del jurado que será recordado en el futuro. Después perdió con *Baile perfumado*. Ahí perdió con otra gran película, tan buena como ella. Pero tuvo una ovación impresionante, fue aplaudida durante tres o cuatro minutos seguidos. En el festival mostró una comunicación con el público que no tuvo en el lanzamiento comercial. Es un misterio: tal vez no fue lanzado correctamente, tal vez no tuvo la respuesta del nivel que tuvo *Central do Brasil*, tal vez no tuvo el carisma de un gran nombre en el elenco.

**O tal vez la premiación de *Central do Brasil* en el Festival de Berlín legitimó al film de una manera distinta. Estuve en Gramado cuando se presentó *Como nascem os anjos* y buena parte de la prensa estaba en contra: decían que el film tenía algunos momentos de comedia, que se estaba tomando en broma la pobreza y la marginalidad. ¿Puede haber algo de eso, como que los films brasileños necesitan de una cierta legitimación?**

Eso es un rasgo cultural que debe ser trabajado. Siempre se toma en cuenta la legitimación del exterior, la de los tres grandes festivales y la

del Oscar, que es la máxima legitimación posible. La prensa, los medios siempre consideran si la película fue "reconocida internacionalmente". Pero *Central do Brasil*, aun antes del premio, ya había sido adorada por la crítica. *Central do Brasil* provocó una de las pocas unanimidades en este país durante los años noventa. A poquísima gente que conozco no le gustó. Le gustó a la crítica más exigente, a la parte del público más intelectualizada y también al espectador medio. Es ese tipo de película que logra la rara química de cubrir un espectro muy amplio: un film de calidad y al mismo tiempo popular.

**¿Cómo ves *A ostra e o vento* de Walter Lima. Aparentemente fue lanzada en Venecia con cierta expectativa...**

*A ostra e o vento*, que considero también como una de las buenas películas brasileñas de la década, no tuvo la misma unanimidad. A una parte de la crítica no le gustó. Aunque fue a Venecia, no consiguió premios. Es una película donde el trabajo narrativo con el tiempo dificulta un poco la comprensión del espectador.

**O sea, no es tan simple como...**

No, *Central do Brasil* es una película lineal en ese aspecto. Vi unas escenas curiosas con *A ostra e o vento*, no en Brasil sino en Cuba: la gente tenía muchos problemas para comprender ese vaivén temporal de la narrativa. Es una película que supone un cierto esfuerzo por parte del espectador medio. Creo que Walter Lima Jr. tenía conciencia de que había hecho una película que no iba a explotar.

**Sí, pero me intriga un poco el tema de la crítica. ¿Cómo es el estado de la crítica acá en este momento?**

En Río de Janeiro hay una renovación muy rápida de la crítica últimamente.

**Hay una crítica impaciente, ¿no?**

Sí, pero eso es propio de la crítica un poco juvenil. No hay paciencia para que las cosas se desarrollen, para que ciertas dificultades sean superadas. Me parece que hubo una renovación un poco rápida que necesitaría de una formación, de una maduración. Para ser crítico de cine hay que tener cierta madurez, es necesario conocer algunas cosas del estado del cine, haber visto las películas fundamentales. No vas a poner a hacer crítica de literatura a un tipo que te diga "Mirá, no leí a Proust, ni a Borges, ni a Joyce". Ahora se ponen a escribir sobre películas tipos que no vieron a Eisenstein, ni a Truffaut, ni a Orson Welles. Las quejas de los cineastas muchas veces tienen fundamento. No tienen razón en la base, porque cuando se necesita responsabilizar a alguien, la crítica está ahí disponible para ser el chivo expiatorio. Sin embargo, la reflexión sobre el cine brasileño y sobre el cine en general también es muy incipiente, aunque se está empezando a hacer una reflexión crítica dentro de las universidades o dentro de las asociaciones de crítica. Esa reflexión está comenzando a acompañar la recuperación del cine brasileño. Necesita ser más refinada en los grandes medios de comunicación; debe volver la seriedad de la reflexión crítica a los grandes medios de comunicación y a las revistas. Se pierde tiempo con la ligereza, contando un chiste para enterrar la película. Cuando los directores se quejan de eso, tienen razón. Mal o bien, los directores hacen las películas con muchas dificultades. Y si no salió bien, uno debe tenerles el respeto de dedicar un artículo serio, analítico, sobre la película. Pero no ser complaciente, no creo en la complacencia.

**Leí tus artículos aquí en el festival: sos un crítico más bien prudente. Tratás de mantener un equilibrio.**

¿Sabés por qué? En el contexto del festival noté que las cosas suelen exacerbarse demasiado. No hay tiempo para ponerse a reflexionar. Te pasás el día entero conversando, saliendo, almorzando, vas a un seminario. Llega la noche y viste un montón de películas. Después tenés que escribir un artículo en media hora: no es el lugar más propicio para una reflexión crítica. Entonces lo que hago en el festival es casi como un diario: son como crónicas, comentarios algo analíticos sobre películas que veré después, cuando se estrenen. En ese momento sí haré una crítica más completa.

**¿Por qué no analizás un poco lo que sucede aquí en Ceará?**

Ceará debe verse con cierta cautela. En los últimos dos o tres años he acompañado de cerca su desarrollo. Hay que tomar en cuenta la diferente importancia económica que tiene el estado de Ceará con respecto a Río de Janeiro o San Pablo. Para que te des una idea, el 40% del producto bruto se genera en el estado de San Pablo.



### ¿Cuál sería el porcentaje de Ceará?

Sería casi el 6 o 7%. La concentración de riqueza en Brasil es una cosa absolutamente espantosa. Entonces, como trabajan con una ley de incentivo del estado, el trabajo de ellos tiene que concentrarse en unos pocos productos. Pero consiguieron construir un muy buen ecosistema para el cine que no existe en ningún otro estado. San Pablo no tiene una escuela de cine, un instituto con una formación sistemática. Hay una escuela de cineastas en la USP, pero no existe una escuela como la que fue creada aquí a imagen y semejanza de la escuela de San Antonio de los Baños. Tienen la escuela, tienen un festival para escolares, una ley de incentivo propia que puede ser usada por los directores en conjunto con las leyes generales del país. Construyeron una estructura que funciona sola. No tienen resuelto el tema de la distribución de las películas, pero Orlando Senna ya me dijo que uno de los pasos a seguir es tener salas y mecanismos para distribuir la producción local. Es un estado ejemplo, está haciendo lo que Brasilia quiso y no pudo hacer unos siete u ocho años atrás. El hecho de que el polo de desarrollo cinematográfico funcione muy bien termina atrayendo mucha gente para filmar aquí y la escasez de recursos termina provocando la tensión interna de quién se queda con ellos; las empresas siguen invirtiendo en lo que les parece que va a funcionar mejor y por lo tanto la producción menor termina teniendo muchas más dificultades para viabilizarse. Hay películas que no transmiten la imagen de Ceará que el gobierno quiere dar: Ceará moderno, polo de desarrollo del Nordeste, una sociedad moderna que está saliendo de lo que se determinó socialmente para el Nordeste brasileño que es el arcaísmo. En Brasil siempre existió esa dicotomía: tenemos el Sudeste que es Río de Janeiro y San Pablo, el Brasil moderno, y tenemos el Nordeste que es el Brasil arcaico. Hoy en día los gobiernos estatales intentan huir de ese estereotipo. De acuerdo con esta imagen que las películas dan del estado, entonces, muchas veces hay mayor o menor rapidez para conseguir los recursos.

**Ceará parece ser muy representativo de la crisis de la modernización del estado. Porque este es un estado que está justamente en ese momento histórico: uno tiene la sensación de que la modernización se hace de una manera forzada o que hay una imagen de la modernización que esconde cierta realidad que...**

Una realidad que acaba imponiéndose. Por más imagen de modernidad que se quiera dar, está la sequía tremenda que hace desastres en el Sertão y es incontrolable. La gente empieza a pasar hambre, a irse del Sertão para ir a las ciudades y sobrevivir, y entonces comienzan a aparecer los mendigos. No habrá más inflación, pero no es una maravilla. Todo el mundo anda con el teléfono celular, pero hay mucha gente que está muriendo de hambre, que está saqueando para comer.

**Si uno analiza una por una las películas que se hicieron a partir de este polo de desarrollo, ¿cuántas se terminaron?**

Unas seis o siete. Hay películas que fueron producidas íntegramente aquí y otras que no, como *A ostra e o vento*. Esa es, como dije, una de las películas más consistentes de la década. Ahora bien, me gustaría ver el resultado en boletería de *Bela donna* porque es una película hecha para devolver a la clase media la confianza en el sistema brasileño. Creo que desde el punto de vista estético no tiene nada. Hasta me cuesta escribir sobre esto, porque no estimula casi nada.

**Tiene la estética de *cartão postal*.**

Sí, una postal con las bellezas, las dunas, las playas. Hay un poco esa tendencia en el mainstream brasileño, de ambientar en las bellas playas naturales.

***Tieta do Agreste* es una película en esa línea.**

Sí. Ahora, a partir del polo se hizo *Sertão das memórias*, una de las películas más estimulantes de los últimos años. En Brasil no hay ninguna ópera prima que marque esta década como *Dios y el diablo en la tierra del sol* marcó la década del sesenta. Pero *Sertão das memórias* equivaldría a alguno de los mejores seis o siete bellos films hechos durante los años sesenta. A pesar de sus defectos —cierta ingenuidad en el guión, cierto maniqueísmo en el trato del empresariado— es una película extremadamente estimulante desde el punto de vista narrativo. Es interesante la manera en que él trabaja su propia memoria.

**Estoy de acuerdo. Además tiene un trabajo con el sonido asombroso.**

El trabajo con el sonido es fantástico, fue hecho por uno de los mayores músicos brasileños que es Nana Vasconcelos. La utilización



narrativa del sonido es fantástica. Es una hermosa película, en el mismo nivel de *Um céu de estrelas* o *Baile perfumado*. Está en el tope de lo que se está haciendo en el cine brasileño.

**Todo el mundo habla de la estética de la televisión, y uno a veces lo asume como algo que está claro, pero tal vez requeriría una pequeña definición. ¿Cuál es la estética de O Globo?**

Sería algo muy aproximativo porque no creo que haya una estética de la televisión. Hay estéticas de televisión. El otro día se estrenó una telenovela que me pareció mejor elaborada que muchas películas que están saliendo. Con movimientos de cámara, grúas... decí que no tengo mucha paciencia ni tiempo para seguir una novela. Por los críticos me entero de que al principio mantienen el nivel, pero al poco tiempo decaen. No creo que haya una estética de televisión que esté presente en todos los programas. Había un programa que se llamaba *Comédia da vida privada*, basado en textos de Luis Fernando Veríssimo y dirigido por Jorge Furtado. Eso fue una ráfaga de inteligencia dentro de la televisión brasileña. Se mantuvo unos dos o tres años. Hay elementos en la televisión que son hasta más interesantes que lo que pasa en el cine. El último programa de *Comédia da vida privada* trata sobre un grupo de amigos de la juventud que hacen militancia política y después crecen, se vuelven adultos y cada uno se va por su lado, algunos de ellos se meten en el marketing político. Es exactamente el mismo tema que el de un largometraje de Lúcia Murat, *Doces poderes*. Pero el programa de televisión trató ese tema de una manera mucho más adulta que el largometraje. Hechas esas consideraciones, sin embargo, el nivel de la televisión brasileña es muy bajo. Solo hablé de excepciones. En general son productos de un conservadurismo atroz. La famosa estética televisiva es una estética televisiva supuesta: no voy a alterar nada en la narrativa, no voy a hacer alteraciones, ni flashback ni flashforward muy confuso porque las personas están acostumbradas a las narrativas lineales. Voy a trabajar con personajes muy bien definidos, sin profundizar en las contradicciones internas. Esos personajes comienzan de una manera y terminan exactamente de la misma forma, si no, el espectador se confunde. Hay conservadurismo también en el montaje de los planos, en el trabajo con los actores. Entonces, esta estética televisiva consiste en capturar al espectador rápidamente, mantener la tensión, sin trabajar jamás un nivel de complejidad que pueda alejar al espectador y permitir que se distraiga. En el caso de la tele, cambia de canal. En el del cine se fastidia y le dice a todo el mundo: "No vayas a ver esa mierda que no la entiende nadie".

**En cuanto al contenido social de la televisión, los personajes son también de clase media. Hay una tendencia a mostrar un Brasil de clase media.**

El Brasil que muestra la red Globo es el Brasil de la zona sur de Río de Janeiro.

**Y sin embargo esa vida de la clase media es vista por muchos millones de espectadores que no pertenecen a ella.**

Da una imagen de Brasil como gustaría que fuera y no como es. "A mí también me gustaría vivir en la playa de Ipanema." Funciona un poco así. Al pobre no le gusta ver la pobreza en la tele. El gusto por ver pobreza es intelectual. Eso lo dijo Joãozinho Trinta, un director de escuelas de samba. Tenía una frase famosa: "Al pobre le gusta el lujo, al que le gusta la miseria es al intelectual". ■

Entrevista: Quintín

Transcripción del portugués: Lisandro A. de la Fuente



# El cine es para los jóvenes

por Orlando Senna

La película *Iremos a Beirute* se estrenó en junio, en el último CineCeará, el festival que se presenta como vitrina del centro de producción audiovisual en que se transformó el estado de Ceará, en el Nordeste de Brasil. Es el primer largometraje de Marcus Moura, joven cineasta de la tierra, autor de tres cortometrajes que, como *Iremos a Beirute*, cuentan historias de amor. En los días siguientes la película alimentó una interesante polémica periodística, con pros y contras de críticos y profesores universitarios, debates en la TV y todo eso. Pero en aquella noche de estreno, y en las otras presentaciones de la película, el público se emocionó hasta las lágrimas, indiferente a la discusión estética de los intelectuales, absolutamente dedicado al placer de verse en la pantalla. Algunos representantes del público también se manifestaron en los diarios y la TV diciendo exactamente esto, que el hecho de reconocer las calles de Fortaleza, de ver sus actores, de oír el acento de su habla, de ver su cara y oír su voz en una gran pantalla de cine fue una afirmación de identidad.

Ceará tiene una larga historia de luchas, desde el inicio de su colonización en 1600, disputada por holandeses, portugueses y por los nativos, los indios, cuyas tribus se organizaron en un frente de guerra conocido como Confederação do Equador. A partir de 1800, más allá de las disputas de tierra y poder entre los grandes terratenientes y de la guerrilla de los cangaceiros, la lucha más devastadora es por la supervivencia de la población frente a las sequías que se multiplican y se extienden y desertifican una gran área del estado. Así, asolado por la desertificación, por el éxodo y por la política feudal de los terratenientes (los Coroneles), Ceará llegó a la segunda mitad del siglo XX sin perspectiva para el futuro, como uno de los estados más pobres de la federación brasileña. A partir de los años 80 la situación comienza a cambiar, lentamente, con la construcción de vías de irrigación, con la instalación de zonas de agricultura de alta productividad, con la explotación planificada de la pesca y del turismo en los ochocientos kilómetros de su bellísima costa atlántica. Principalmente con el cambio de la política, con el surgimiento de jóvenes empresarios que destronaron a los Coroneles por el voto e iniciaron un proyecto de modernización económica del Estado.

Tal modernización pone en práctica el menú utilizado en algunas regiones emergentes de América Latina y de Asia (reducción del poder y el tamaño del Estado, implantación de industrias, fomento a la agricultura, amplia circulación de bienes, servicios y factores productivos), lógicamente con

condimento local, con procedimientos dictados por la cultura y por el hábitat. A diferencia de otras regiones emergentes, está en el ítem "implantación de industrias", donde el proyecto cearense incluyó la Industria Cultural, con énfasis en la producción audiovisual. La idea es simple: lo que se quiere con la instalación de industrias es la generación de empleos; las industrias de bienes materiales, automatizadas, generan cada vez menos empleos, mientras los servicios ofrecen cada vez más vacantes; la industria cultural, incluyendo el cine y la televisión, genera centenas de servicios, o sea, millares y millares de empleos. Resultado: en tres años Ceará produjo una docena de largometrajes, otro tanto de cortometrajes y animaciones y se asoció a la Globo en dos telenovelas de gran audiencia, aumentando su turismo en un 30%.

Una de las novedades del actual impulso de producción del cine brasileño y la descentralización es el surgimiento de polos de realización de películas fuera del eje Río-San Pablo, como está sucediendo en Rio Grande do Sul, en Pernambuco, en Paraná. A pesar de esta situación, hace tres años quedaban dudas en todo el país con respecto a la posibilidad de que Ceará instale un centro de producción de películas en su luminosa capital, Fortaleza: ¿cómo un estado que apenas comienza a superar la pobreza puede montar una actividad industrial tan cara y tan sofisticada? El gobierno de los jóvenes empresarios hizo su parte, priorizando la industria audiovisual, permitiendo la renuncia fiscal de empresas y personas en favor de esta industria, atrayendo inversores, etc. Pero lo que hizo que estos mecanismos de carácter económico funcionaran, lo que hace la diferencia, fue la tradición y la ebullición cultural de Ceará y adyacencias, cuyo fulgor alimenta, desde hace mucho tiempo y cada vez más, el imaginario brasileño. Una cultura mestiza muy joven, con fuertes matrices indígenas, portuguesas y árabes y poca incidencia de la matriz africana negra, influencia determinante en los estados vecinos. Verticalizada por su tenor indígena, esta cultura joven ya fue capaz de crear mitos de alcance nacional (como la india Iracema, la virgen que se apasionó por un conquistador portugués) y de alcance universal (como el cangaceiro). Ceará siempre se sintió con vocación para el cine desde que protagonizó dos episodios fundamentales en la historia del cine brasileño: el rodaje del bando de Lampião, el rey de los cangaceiros, por el pionero Abraão Benjamim en los años 30, y el traumático rodaje de *It's All True* de Orson Welles en los inicios de los años 40. Otro hecho interesante es que, a partir de los 60, los mayores productores y exhibidores brasileños son empresarios cearenses actuando en el eje tradicional de producción, Río-San Pablo. Y también los comediantes de mayor popularidad en el país, desde hace mucho tiempo, son cearenses. Este caldo de cultura respondió al desafío de realizar películas en una región pobre y castigada por intemperies.

Contada esta historia, podemos volver a aquella noche del estreno de *Iremos a Beirute* y colocar la cuestión que interesa a *El Amante*, o sea, qué tipo de película está produciendo esta operación cultural. Caras de la misma moneda, la operación del Estado es la ceca y el resultado en la pantalla es la cara. Antes de observar *Iremos a Beirute* o cualquier otra película de la zafra cearense, lo más sensato es saber qué tipo de personas inspiraron y montaron tal operación. Al frente del proceso está el gobernador Tasso Jereissati, líder del joven empresariado que asumió el poder en 1986, candidato mayoritario a la reelección en octubre y tras cuatro años más al frente del proyecto de modernización del estado, probable candidato a la presidencia de la República en el 2002. Secundándolo, el periodista y antropólogo Paulo Linhares, un extraordinario secretario de Cultura que diseñó e implantó la producción audiovisual. La filosofía de la operación, y aquí entra un



elemento catalizador, fue ideada con la participación de un grupo de ex alumnos cearenses de la Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba, recién salidos de los fluidos mágicos de San Antonio de los Baños, ansiosos por hacer un cine diferente y absolutamente vírgenes en la relación con el mercado, en fin, con la pureza y la inocencia del artista cuando es joven. Así se montó la cosa: un gobernante modernizador, un superejecutivo y algunos jóvenes cineastas, principalmente Wolney Oliveira y Marcus Moura. Todos ellos, el político, el hacedor y los artistas, imbuidos de la mística de que Ceará es una tierra predestinada al Cine, empujados por la determinación heredada del poeta concretista y videomaker Eusélio Oliveira, el inspirador del proyecto, un hombre interesado en las vanguardias (ver texto anexo).

El cine producido en Ceará hasta el momento refleja la composición de este grupo de trabajo. Por un lado, se realizan películas de grandes presupuestos, con grandes estrellas y grandes productores (Luis Carlos Barreto, Renato Aragão, Zelito Viana, todos cearenses), productos embalados para el gran público, con distribución garantizada y prevendida a la TV. Son películas que, independientemente de sus cualidades artísticas, muestran las bellezas naturales de Ceará, seducen a otros productores e inversores, aumentan el turismo, elevan el nivel técnico de la cinematografía nacional, o sea, cumplen un papel mercadológico. En esta línea están *A ostra e o vento* de Walter Lima Júnior, una delicada incursión en el alma de una chica que vive entre adultos en una isla desierta, y la comedia *O noviço rebelde*, con Os Trapalhães, película brasileña de mayor taquilla en el 97 y el 98, y aun novelas de amor de menor empuje artístico como *O Guarany* de Norma Bengell y *Bela donna* de Fábio Barreto. Por otro lado, para cada película de gran porte realizada en el estado son viabilizados por lo menos dos proyectos de cineastas locales, casi todos ellos debutando en largometrajes y buscando un cine personal e innovador. Lo que no significa que estas películas no alcancen un público adecuado, o aun del mismo tamaño del público pretendido por las grandes producciones; es un buen ejemplo de esto el éxito de *Sertão das memórias*, debut de José Araújo, la experiencia más radical de Ceará, una visión profunda, patética y desconcertante de los bolsones de medievalismo que todavía existen en Brasil en coexistencia con la contemporaneidad. Debe ser mencionado el experimentalismo osado de *Credi me*, de Bia Lessa, una obra de laboratorio en lo que se refiere a la narratividad, bien lejos del realismo abundante en la mayoría de las películas brasileñas actuales. En otra dirección está *Corisco & Dadá*, de Rosemberg Cariry, que retoma el tema de los cangaceiros por la vereda metafísica de la relación del guerrero con Dios, con el misterio de la vida y de la muerte, con la cuestión esencial de la filosofía (la luz de Glauber Rocha es la referencia más profunda en esta saga, a pesar de las diferencias de enfoque ontológico entre el Corisco de *Dios y el diablo en la tierra del sol* —doble, analítico, esquizofrénico— y el Corisco diseñado por Cariry, unitario, sintético, paranoico). En cambio, Marcus Moura hace su debut juntando fútbol e incesto en *Iremos a Beirute*, y Glauber Filho, sin parentesco con Glauber Rocha, también debuta con alguna alegoría carnavalizada y atemporal del Nordeste brasileño titulada *Oropa, França & Bahia*. Otras primeras películas se están haciendo, como *Milagre em Juazeiro* de Wolney Oliveira, docudrama sobre las imbricaciones de la fe y la política, y *Eu não conhecia Tururu*, de Florinda Bolkan, que enfoca la sutileza y las trampas de las relaciones en una familia matriarcal, compuesta solo de mujeres. A estos ejemplos debe añadirse un tercer tipo de producción, propuestas de cineastas independientes de otras regiones que son adoptadas por Ceará porque contienen elementos de innovación y osadía de paladar difícil para productores de Río y San Pablo, como es el caso del bello y transgresor *Bocage, o triunfo do amor* de Djalma

## EL SUEÑO IMPROBABLE DE EUSÉLIO OLIVEIRA

En los años 50 Ceará era una provincia miserable, con la economía destruida y enormes problemas sociales. En este escenario, un militante político de izquierda, un intelectual de amplia formación humanística, creyó que las actividades culturales de vanguardia eran un atajo para la educación del pueblo. Sabiendo que un proyecto político y social solo tiene éxito si es precedido por un proyecto cultural, este hombre creía que un proyecto cultural de impacto era el mejor camino para mejorar la calidad de vida en la región. Se llamaba Eusélio Oliveira y soñaba con la producción de películas en Ceará, y aun siendo un sueño considerado imposible, trató de materializarlo. Sus realizaciones y actitudes lo colocan al lado de los pioneros del cine latinoamericano, de esos exploradores que, en distintas épocas, hicieron cine en regiones y situaciones absolutamente improbables.

En los años 50 Eusélio Oliveira se enroló en el concretismo, movimiento poético y plástico que fascinaba a artistas e intelectuales de vanguardia en el Sur del país y que él defendió solitariamente en Ceará, publicando poemas y distribuyéndolos gratuitamente al pueblo. Era un poeta sofisticado con una audiencia popular, echando por tierra lo que calificaba como "falsas barreras", "fronteras inexistentes". Fue sorprendido por la tempestad política de los años 60, perseguido por los militares, y tuvo que postergar por unos años la idea, la obsesión, de montar una escuela de cine en Fortaleza. Consiguió concretarla en el inicio de la década del 70 al fundar la Casa Amarela y asociarla, para que se estabilizara, a la Universidade Federal do Ceará. Una escuela práctica de cine y video que era, y continúa siendo, también un espacio de reflexión e investigación del lenguaje (hoy dirigida por su hijo Wolney Oliveira, un cineasta). Enseguida creó un festival para mostrar a la población los videos realizados por los alumnos y pasó a defender, con énfasis de visionario y argumentos realistas, la idea de producción de películas de vanguardia en Ceará como el camino más corto para el progreso social, económico y político del estado. Su elocuencia y su certeza contaminaron a jóvenes políticos, empresarios y artistas. Eusélio Oliveira murió en 1993 y no fue testigo de la actual efervescencia cinematográfica en su tierra, de la cual es patrono y permanente fuente de inspiración.

Orlando Senna

Limonji, sobre la lengua portuguesa.

La expresión de jóvenes cineastas es la característica fundamental de la naciente industria audiovisual de Ceará, pero esta fundamentación no impide la realización de proyectos de grandes cineastas brasileños o extranjeros. Por el contrario, los cearenses creen que estas grandes producciones son necesarias como alimento, como apoyo, como energía para los proyectos de jóvenes creadores. Esta es la tecla, porque el interés de la sociedad cearense es que el cine muestre al mundo su cara, su pujante cultura, aquella identidad que emocionó a los espectadores en el lanzamiento de *Iremos a Beirute*. El aparato de formación, las facilidades de producción, el festival CineCeará, todos los aspectos y estrategias del Proyecto Audiovisual Ceará, y esta es su grandeza, están orientados hacia la viabilización de películas de nuevos directores, nuevos guionistas, nuevos actores. Es una apuesta al futuro. ■

Traducción del portugués: Lisandro A. de la Fuente



## ¡Novedades 1998!

### KINEMA presenta:

LA ULTIMA OLA • Peter Weir  
UNA ESTACION PARA DOS • Eldar Riazanov  
LOS AMANTES DE VERONA • André Cayatte  
LUCES DE VARIETE • A. Lattuada y F. Fellini  
LLUVIA • Lewis Milestone

### Y anuncia:

ALICIA YA NO VIVE AQUI • Martin Scorsese  
LOS VIAJES DE SULLIVAN • Preston Sturges  
CARMEN JONES • Otto Preminger  
INDIA • Roberto Rossellini

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

### Videoclub Gatopardo

Los clásicos que estás buscando  
encontrálos en Videoclub Gatopardo



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

## Caligari Films en Video

Alquiler y venta de los films más  
representativos de la historia del cine  
Títulos exclusivos  
Films de texto para estudiantes de cine

Florida 537 - 71 Galería Jardín

Local 391 Planta Baja

Tel.: **393-1946**

## Cineyliteratura

Texto literario y texto fílmico.  
Un nuevo curso a cargo de  
Susana Villalba y Alejandro Ricagno.  
Solicitar entrevistas al 300-0898  
o al 957-5773. Comienza en agosto.

### Video Club Master

Rivadavia 4654

Capital

Tel 903-7187

Cine Clásico  
Fellini - Visconti  
Orson Welles

Promoción Estudiantes de cine



## La Videoteca

en Liberarte

Corrientes 1555

(1042) Capital Federal

Tel. 373-4558

Cine de autor  
Cine mudo  
Clásicos del cine  
Cine argentino  
Documentales  
Arte, Pintura  
Operas, Ballets, Musicales



# Los imprecisos límites de la pantalla

*Apuntes y reflexiones sobre una idea cinematográfica quizá desarrollada originalmente por Edwin S. Porter (acaso imitando a George Méliès y/o Ferdinand Zecca), luego plasmada literariamente por Horacio Quiroga, más adelante retomada para el cine por Buster Keaton, convertida en show filmico-teatral por el ingenio checoslovaco, y finalmente ampliada por Woody Allen. Todo ello sin soslayar algunos antecedentes y paralelismos diversos acontecidos en el cine y otras disciplinas.*

por Alvaro Sanjurjo Toucon

Es frecuente que los mecanismos narrativos y/o dramáticos con que suele sorprender el cine contemporáneo posean ignotos antecedentes, generalmente perdidos en películas ya olvidadas. El hecho, no por reiterado, mantiene intacta su capacidad de asombrarnos. En ocasiones, la búsqueda de la fuente inspiradora no se realiza a través de un camino directo, que une un extremo cronológico con otro, sino transitando una ruta sinuosa. Tampoco puede afirmarse que toda propuesta contemporánea y aparentemente innovadora haya sido influenciada por el antecedente remoto o inmediato. Eventualmente se constata la reiteración de ciertos procedimientos que distintos individuos imaginan en diversas épocas.

Cuando Woody Allen da a conocer en 1985 su film *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*), admiradores y detractores de esta discutible realización no pueden desconocer lo ingenioso y efectivo del artificio de permitir la interacción entre la "realidad" (la película que nosotros espectadores estamos contemplando) con la "fantasía cinematográfica" (el film que contempla el personaje interpretado por Mia Farrow).

La estratagema de Allen posibilitó que el film fuese objeto de múltiples análisis de raíz psicológica y sociológica en torno a las relaciones generadas entre el mundo de la pantalla y el público. En ese caso concreto permitió ilustrar acerca de la influencia que el cine ejerció sobre el público estadounidense de los años de la depresión y otras consideraciones que escapan a los propósitos de este trabajo. El recurso dramático, la *idea* de Allen, fue efectiva, quizá como nunca lo había sido anteriormente, pero no era original. En el cine había sido utilizada a comienzos de siglo, y su gestación seguramente se había iniciado muchísimo antes de la invención del cine cuya paternidad también es múltiple (Reynaud, Edison y los Lumière, principalmente).

**Llega un tren.** Se cuenta que cuando en 1895 los hermanos Lumière exhibieron *La llegada de un tren*, breve film en el que se veía a un ferrocarril avanzar hacia la platea, algunos espectadores huyeron despavoridos pues suponían que la

máquina habría de arrollarlos. Ese público, sin proponérselo, había sentado las bases concretas de una fantasía: la de la interrelación física entre la "realidad" expuesta por un film y la "realidad real" desarrollada fuera de la pantalla.

El concepto de "fusión" entre el "mundo real" y la "realidad" concebida por el autor de la obra cinematográfica, probablemente proviene del universo de la pintura. El concepto, en su espíritu, está presente en toda obra donde la tela reproduce mucho más que cuanto el pintor tiene ante sus ojos, dando cabida en su bidimensionalidad a un espacio anecdótico que sin ser ajeno al "tema pintado" rebasa lo que el pintor ve. Incluyéndose así en la reproducción realista elementos especialmente ajenos a lo contemplado según criterios tradicionales.

Alrededor de 1656, cuando Velázquez pinta *Las meninas*, su juego de espejos introduciendo en la tela al propio artista dentro de lo que aparentemente debía ser un retrato convencional, prefigura igualmente las superposiciones de Allen en *La rosa púrpura de El Cairo* y de sus predecesores en films y textos a los que nos referiremos más adelante. Acaso cualquier autorretrato, por antiguo que sea, contiene en germen el ingenioso mecanismo. Pues qué es un autorretrato sino la introducción del pintor, personaje "externo" a la obra, dentro de la misma. El autorretrato es la interrelación más íntima entre la mano del pintor (ejecutora de la "fantasía") y su yo más secreto (imagen real y/o psicológica de sí mismo). El autorretrato sería la fusión máxima posible entre el mundo intangible reconstruido en la tela (pantalla) y la realidad tangible, existente fuera de la misma (en la platea). Con variantes, este es el concepto retomado por Allen en *La rosa púrpura de El Cairo*, heredero a la vez de ideas previas, derivadas mayoritariamente de propuestas acaso pergeñadas desde el mundo plástico.

**Madame Bovary en New York.** Con anterioridad a *La rosa púrpura de El Cairo*, Woody Allen escribió un cuento titulado *The Kugelmass Episode*. El mismo giraba en torno a un profesor de humanidades que "entra" físicamente en el universo de Madame Bovary y luego logra "sacar" a la dama de la historia



imaginada por Flaubert para pasearse con ella por Nueva York. Indudablemente, aquí están los ingredientes luego desarrollados en el film.

Cuando se estrena la realización, varios críticos estadounidenses —los primeros que vieron ese título— anotaron algunos antecedentes de la idea de Allen y allí aparecieron: *Seis personajes en busca de un autor* (1921), pieza teatral de Luigi Pirandello; *El sheik* (*Lo sceicco bianco*, 1951), film de Federico Fellini, y *Sherlock Jr.* (1924), una realización muda de Buster Keaton.

En la obra pirandelliana los personajes dialogan con el autor, produciéndose en el ámbito teatral una situación semejante a la desarrollada en la pantalla en 1985. En el título de Fellini, sin embargo, la fusión entre el mundo fantástico de las fotonovelas y el mundo real expuesto por el film no se da en el plano “real”, sino fundamentalmente a nivel psicológico, en la mente de la joven protagonista deslumbrada por el héroe de sus lecturas. Mientras que en el film de Keaton sí ocurre una situación mucho más próxima a la planteada por Allen.

En *Sherlock Jr.* un operador cinematográfico (Keaton), durante un sueño, penetra en el film que está proyectando. El carácter onírico de la escena no elimina la semejanza, por lo que podría afirmarse que el genio neoyorquino, aunque se mueve en otra cuerda, no era desconocedor de la película de su no menos genial antecesor.

**La componente praguense.** En el cine, y aun en otras disciplinas, se hallan ejemplos de desarrollos medianamente similares.

En el film *La amante del teniente francés* (*The French Lieutenant Woman*, 1981) de Karel Reisz, se presenta una historia en torno a actores que están interpretando un film a cuyo rodaje “asistimos” mediante la obra de Reisz (que es esa película: *La amante del teniente francés*). Y los elementos dramáticos y anecdóticos de la película que “vemos” filmar se superponen con las situaciones de la película que estamos viendo.

En algunas historietas de terror de la década del 50, se plantea la existencia de seres que salen de la pantalla para cometer sus tropelías entre el público que se halla en el cine o en sus proximidades.

Pero el antecedente más rotundo de *La rosa púrpura de El Cairo* es *Sherlock Jr.* e incluso un ingenioso espectáculo teatral-cinematográfico cronológicamente ubicado entre ambos films: *La linterna mágica*, atractiva experiencia concebida en Praga. *La linterna mágica* (que se presentó en la ciudad de Buenos Aires en por lo menos una ocasión: Teatro Coliseo, agosto de 1969) es un espectáculo donde una proyección cinematográfica con figuras humanas a escala generalmente real, se combina con ballet y pantomima a cargo de actores y bailarines que aparecen en vivo sobre el escenario. Personajes en vivo y personajes filmados, vestidos de idéntica manera y a cargo de un mismo intérprete, sincronizan sus movimientos de tal manera que “salen” de la pantalla o “entran” a la misma por sus costados. El efecto era perfecto y reproducía, “en vivo”, el recurso que puso en práctica Keaton y luego desarrolló Allen; ambos en cine.

**Los fantasmas quiroguianos.** El escritor uruguayo Horacio Quiroga fue amante del cine y también crítico y ensayista cinematográfico con apreciaciones que hoy resultan muy discutibles. Esa pasión por la joven forma expresiva es seguramente la motivadora de la inclusión del tema cinematográfico en varios de sus relatos. Y en por lo menos dos de estos cuentos Quiroga hace funcionar el mecanismo que venimos rastreando: el de la interrelación física entre el

universo de la pantalla y el existente fuera de la misma.

En el cuento *El espectro* —publicado originalmente en la revista argentina *El Hogar*, en julio de 1921, y luego recogido en el volumen *El desierto* (1924)— su anécdota gira en torno a una pareja que asiste diariamente al cine a ver el mismo film. El protagonista de esa película es el fallecido ex esposo de la mujer, quien noche a noche modifica su actuación en la pantalla y finalmente se acerca enfurecido hasta los aterrados amantes. En *El puritano* —cuento publicado originalmente en el diario argentino *La Nación*, en julio de 1926, posteriormente integrante del volumen *Más allá* (1935)— el recurso utilizado por Quiroga no es el mismo pero guarda su semejanza con el tema que nos ocupa: un grupo de actores muertos asiste a las proyecciones de sus films, y tras cada una de estas funciones, el trabajo desarrollado en las pantallas desgasta los maltrechos cuerpos de aquellos fantasmales espectadores.

Todo hace suponer que cuando Allen escribe el guión de *La rosa púrpura de El Cairo* se apoya en su anterior relato *The Kugelmass Episode* y no sería demasiado arriesgado pensar que a su vez halló la fuente inspiradora en el lejano film de Keaton, donde acaso también se nutrieran los brillantes e imaginativos creadores praguenses. Sería quizás un acto de desmesurado chauvinismo adjudicar a Keaton el conocimiento de la obra quiroguiana, por ese entonces (1924) circunscrita al ámbito rioplatense.

**Porter en la factoría de Edison.** El juego desplegado por Allen, por *La linterna mágica* de Praga, por Keaton e incluso por Quiroga pudo responder a propuestas teóricas independientes. En su formulación material, sin embargo, tiene un muy concreto antecedente cinematográfico. Nos referimos al film *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, un cortometraje registrado en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. el 27 de enero de 1902 y fotografiado por Edwin S. Porter para la empresa cinematográfica de Thomas A. Edison. (Poseemos copia en video del mismo, reconstruida a través del registro —“copyright”— de cada uno de sus fotogramas existentes en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. Este sistema de protección de derechos de autor fue utilizado en su época ya que la legislación existente no preveía el “copyright” de films pero sí el de fotografías. Al registrar sus películas como largas tiras de fotografías impresas en papel, sus propietarios, sin saberlo, lograron que las mismas pudieran ser perfectamente reconstruidas luego de que sus negativos originales y copias de nitrato fueran destruidos por la acción del tiempo. Esos registros no solamente “conservaron” los films sino que reflejaron fielmente su montaje original, con lo cual pudieron detectarse algunas modificaciones que durante años se tomaron como parte del papel primigenio. Así, *The Life of American Fireman* —1902—, de Edwin S. Porter, fue a lo largo de varias décadas objeto de estudio por sus audaces incorporaciones a la técnica del montaje. Una apreciación de este título a partir de los fotogramas existentes en la Biblioteca del Congreso lleva a constatar que el aporte de Porter existió pero con una sencillez mayor que la atribuida tradicionalmente al realizador. Esta valoración mayor de Porter se estableció a través del análisis de la copia ampliamente difundida por el MOMA de Nueva York, en realidad un remontaje realizado alrededor de 1910 o 1912.)

El film, rodado con cámara fija, muestra una sala de cine, observándose a su vez a un espectador ubicado en un palco lateral. Al comenzar la proyección en dicho cine, puede verse en la pantalla un cartel donde se lee *The Edison Projecting Kinetoscope*, comenzando luego los diversos cortometrajes que integran el programa al cual asiste el solitario protagonista del



film. El primero de esos cortos que se ven en la sala cinematográfica del film *Uncle Josh at the Moving Picture* se titula *Parisien Danger*, apreciándose en el mismo la actuación de una bailarina. El solitario espectador que contempla dicha proyección sale de su palco y se ubica ante la pantalla, acompañando el baile que se desarrolla en la misma. El segundo film que verá este espectador es *The Black Diamond*, ni más ni menos que otra "llegada del tren" al estilo del film de Lumière, donde este hombre, ubicado siempre ante la pantalla, huye para evitar que el tren lo embista. Aquí Porter-Edison reproducen en una película lo que hasta entonces había sido una anécdota sobre reacciones de ingenuos espectadores. Frente al tercer cortometraje del programa, titulado *The Country Couple*, en el que se ve a una joven y al malvado que la agrede, nuestro solitario espectador quiere pelear con el villano y arremete contra la pantalla. Al derribarla comprobará que tras la misma se encuentra el odiado agresor, tomándose ambos hombres a golpes de puño. Personaje de la pantalla y personaje de la platea, al igual que Mía Farrow y el galán de sus sueños en *La rosa púrpura de El Cairo*, coexisten en un mismo espacio físico. Allí, en ese lejano título de 1902, se concreta (¿por vez primera en el cine?) la idea que nos ocupa. Investigar el pasado del cine puede ser una tarea infinita signada por permanentes dudas.

Por eso no pueden desconocerse algunos datos aportados por el historiador y ensayista Manuel Villegas López en su libro *El cine francés* (Ed. Nova, Bs. As., 1947). Allí se lee: "Para anunciar una marca de whisky [George Méliès] reprodujo el cartel anunciador, muy conocido en París, de un escocés bebiendo una botella, ante los retratos de tres antepasados, que tendían la mano hacia el vaso. De pronto, las figuras se animan, los antepasados saltan de sus cuadros, disputaban el whisky al escocés, peleaban... hasta que rompían la botella y todos volvían a sus cuadros". Y al referirse a Ferdinand Zecca, Villegas López señala: "[En] *El espejo mágico*, de Zecca, [producido] para [Charles] Pathé: un sabio hace salir del espejo su propia imagen, que le sigue a todas partes, imitando sus gestos".

Cuadros en Méliès, espejo en Zecca, la idea básicamente es la misma: interrelación del mundo "real" con el mundo reproducido (en un cuadro, en un espejo, en una pantalla de cine).

No pudimos precisar fecha exacta de la propaganda que Méliès realizara para el whisky, ni del film de Zecca, por lo que es arriesgado aseverar si fueron anteriores o posteriores al film de Porter. Pero no es aventurado suponer que Zecca y Méliès pueden haber realizado algo semejante refiriéndolo concretamente al cine. Y no debe olvidarse que Porter fue un atento analista de la obra de Méliès, así como de otros realizadores europeos a los que habría plagiado y en algún caso, quizá, perfeccionado. La incógnita puede despejarla una futura, minuciosa y nada fácil revisión de la obra conservada

de estos dos gigantes; aunque siempre subsistirá la duda con respecto al cuantioso material irremediablemente perdido.

**Una línea rectora.** Una misma propuesta recorre el film *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Porter-Edison, 1902), el cuento *El espectro* (Quiroga, 1921), el film *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924), el cuento *El puritano* (Quiroga, 1926), el espectáculo checoslovaco *La linterna mágica* (años 60, o quizá fines de los 50) y *La rosa púrpura de El Cairo* (Allen, 1985).

Los ejemplos anotados fueron seleccionados por ser creaciones originales o bien por integrarse al film, libro o espectáculo filmico-teatral como recurso narrativo de fundamental gravitación. En películas medianamente recientes pueden hallarse algunas situaciones bastante similares, pero únicamente como elementos puntuales, desligados de una expresa intencionalidad en cuanto a la obra en su totalidad. De ellas hemos prescindido deliberadamente. No obstante, cabe recordar que tales paralelismos se detectan en instantes de ciertas producciones norteamericanas de los años 70 a 90 (comedias y algún film terrorífico).

Mayor importancia al respecto posee el film mexicano *A volar joven* (1947), interpretado por el popular Mario Moreno Cantinflas. Aquí, en la secuencia final, el personaje de Cantinflas y quien representa a su esposa se hallan en un cine y la película que ellos contemplan es la misma que estamos viendo como espectadores. *A volar joven* se desdobra entonces en dos films: el que continúa la acción que veníamos presenciando y que sus protagonistas ven en el cine, y el conformado por esos protagonistas que ahora están ubicados en una sala cinematográfica y que nosotros, espectadores, también contemplamos. Y para acrecentar la similitud con los casos referidos, Cantinflas, en el rol de un miembro de la fuerza aérea, observa cómo desde la película que está viendo es increpado por un superior jerárquico. O sea que se establece una tangible relación entre lo ocurrido en la pantalla y lo acontecido fuera de ella. El hecho es poco más que un pequeño artilugio humorístico sin los alcances buscados en los casos mayores analizados. No obstante, por su ubicación cronológica, coloca a esta realización, en cuanto al motivo de este estudio, por encima de esas producciones hollywoodianas que dejamos al margen. Sería simplificar demasiado el referirse a un creador sucesivamente imitado. Quizá las semejanzas provengan de ideas desarrolladas en tiempos diferentes mediante similitud de procesos creativos. No interesa determinar un "inventor", sino simplemente señalar la existencia de una curiosa idea permanente que se bifurca en una existencia sinuosa y múltiple. Con trayectoria geográfica y cronológica diversa que a su vez se expande por diferentes formas expresivas. Seguramente todo había comenzado un tiempo antes, cuando un ser primitivo vio su rostro reflejado en el agua y creyó que su cara y la de aquel extraño pertenecían a universos diferentes. ■



# 3er Festival Nacional de Cortometrajes

## T i e m p o s c o r t o s

### Semana de actividades

1 al 4 de Septiembre

Facultad de Filosofía y Letras

Puán 480 - aula 108 de 17 a 20 Hs.

### Muestra competitiva

5 y 6 de Septiembre

Centro Cultural Ricardo Rojas

Av. Corrientes 2038 - de 15 a 20 Hs.



# La Nouvelle Vague me engañó

*Después de Toulouse, Ricagno fue a conocer su soñada París, donde descubrió una ciudad maravillosa, con un solo problema: los parisinos. Del spleen y la diferencia entre el París del cine y el París real trata esta nota.*

por Alejandro Ricagno (el argelino)

Una noche, un tren. Siete horas de tren y el corazón hecho un guiñapo de congojas al partir de Toulouse, la ideal, hacia París, la idealizada. Mi compatriota Pablo Fendrick, *copain d'abord* de mi última semana en la tierra del Languedoc, se despedía en la *gare* de Matabieau de una amistad colorida tolosiana, y yo de una fantasía que no supo jugar. (Qué racionalistas y cartesianos resultaron algunos jóvenes franceses, ¿y la herencia surrealista?, ¿y el *amour fou*?, ¿dónde quedaron?) En fin, ambos con *chagrins d'amour dans le voyage*. Qué mejor estado del alma para conocer la ciudad donde esperaba encontrarme por gracia del azar dentro de una melodía de la Piaf, con algún o alguna adolescente que me recitara un poema de Verlaine o de Arturito, o en un pasaje de Baudelaire revisado por Benjamin. Tal vez, frente a una copa de Calvados en un bistró, algún nostálgico recordaría el trigésimo aniversario del Mayo francés. Jean-Pierre Léaud, gordo, monologaría por Saint Germain des Prés o quizá Jeanne Moreau, vieja y deliciosa aún, me contaría anécdotas de los gloriosos sesenta cinematográficos, y de los otros, en la ciudad Luz. Así como el poeta Blaise Cendrars le hacía repetir a su pequeña Jeanne de France en *La prosa del Transiberiano*: “¿Dime, Blaise, estamos muy lejos de Montmartre?”, yo le insistía a Pablo cada dos horas: “Che, Fendrick, ¿falta mucho para llegar a París?”. “Y yo qué carajo sé, si no tengo la más puta idea de dónde estamos, y encima no entiendo una *merde* de lo que dicen estos carteles franchutes”, respondía, poéticamente, el joven realizador porteño. Nuestro destino: la rue Tournefort, el quartier de la Contrescarpe, uno de los barrios más lindos de París, donde nos esperaban nuestra compatriota Lea Szapiro y su hijo Ariel. Pensaba quedarme unos quince días y de allí salir para Amsterdam

otro tanto. Pablo, al día siguiente, partía camino a Hamburgo. Me quedé un mes, buscando el París de mis sueños.

Que reste t-il de nous amours? Mal acostumbrado a la generosidad tolosiana, a su ritmo lánguido, a sus gentes desconocidas que te dicen *Bonjour* en la calle, a los pubs donde al segundo día te sirven tu bebida favorita sin preguntar (ah, memorable Tireuse de la rue Pergaminières), me encontré con un París constantemente lluvioso y que no tenía nada de romántico sino más bien mucho de molesto. Solo los muy viejos o los muy jóvenes son capaces de sonreírte —tal vez porque no llevan el ritmo frenético y estresado del parisino medio—, y en los pubs, si no les gusta tu ropa o tu aspecto latino u ¡horror! arábigo-argelino, te maltratan con una hostilidad sorda digna de un film de Chabrol. La onda de las leyes antiinmigrantes se expande por la ciudad y, según dicen los diarios, el resto de Francia. Igualmente hay muchos resistentes. Como Godard y los intelectuales que han firmado un llamamiento a la solidaridad publicado en *Le Monde* —y reproducido en *Clarín*— denunciando la xenófoba amenaza de repatriación de muchos extranjeros, sobre todo asiáticos y africanos. Pese a esto, París es objetivamente hermosa, solo que la mayoría de sus habitantes son hoscos, cuando no groseros. Lo recomendable es salirse del circuito turístico y perderse por los barrios, como un personaje de la vieja Nouvelle Vague. Esa que me enseñó a amar un París que definitivamente no pudo pertenecerme. Convertido en un personaje anacrónico y solitario, la ciudad se vuelve seductora: sus calles, la historia en cada esquina, sus museos, el Sena, los barcos, los cines, las librerías, algunos cafés, pero no puede definirse como fraternal. Uno conoce

sitios que lo dejan sin aliento, pero es imposible conocer a la gente. Saber qué piensa detrás de su sonrisa gentilmente helada. Si sonríen. Si no, “*Allez, allez*”; te echan los perros. “*Sécurité! Soigne ta droite.*”

Dos o tres cosas que yo sabía de ella. El París que yo buscaba era el de los films de Godard, de Rivette, de Rohmer (que vive a tres cuadras de lo de Lea, barrio de *El rayo verde*). Era el París de los libros de mi adolescencia, de Vian, de los poemas de Eluard. Pero ni siquiera me encontré con el París de Georges Perec. Mis referencias culturales estaban fuera de época. Me recibía el París de Kieslowski en *Blanc*. A mí, el polaco. En Toulouse, primer lugar de Francia que pisé, me había sorprendido el interés de los estudiantes universitarios de carreras científicas por el cine, la literatura o la filosofía. En París, cualquier conversación azarosa con algún estudiante en un café o bistró comenzaba con la siguiente frase: “*Argentine? Ah, Magadona. Qu'est-ce que vous pensez de Batistuta?*” Y yo quería hablar de Philippe Garrel, Pascal Ferran, Daney, Michel Tournier, Perec, Genet, Desnos, de algunas de las dos locas Margaritas (Yourcenar y Duras). Me miraban raro. Cuando un chico parisino me dijo una vez “*Argentine? Ah, Borges*”, casi le beso los pies. Lo que hubiera acabado con la conversación. Mi *français n'est pas pour la Académie*, pero *très doucement* me hice entender y hasta debatí en Toulouse; ¿por qué era tan imposible en la capital? Comprobé que la apertura y la cultura general y cinematográfica que uno, pobre subparisino-porteño a destiempo, había soñado vía *Rayuela* no se encontraba más que en sitios muy específicos. Y a ellos me dirigí. Deliciosas librerías del barrio latino y de la rue Mouffetard, *caves* de Saint Michel, museos no excesivamente publicitados, casas



de amigos y hermosos cementerios. Curiosamente la mejor comunicación humana en la calle era posible solo con los lumpenes, con los argelinos o los árabes subocupados, los *clochards* y los borrachos. Me sentía mejor en el París de Carax de *Los amantes del Pont Neuf*—desde donde una noche, borracho de soledad y vino, grité hasta quedarme afónico *Reveille toi, Paris!*, antes de caer dormido bajo un puente— que en el de los cafés a la Rohmer, que solo existen en su cine. Pero también debo ser justo con aquellos que, absolutamente integrados a la ciudad, no eran originarios de la *grande ville* o de Francia, y que, tal vez por contraste o porque sufrieron hostilidad en un principio en carne propia, parecían capitalizar ellos solos toda la hospitalidad y amabilidad que el resto de la ciudad me negaba.

Algunos eran, claro, conocidos de Toulouse. Empezando por Lea, psicóloga argentino-parisina desde hace más de veinte años, que me aguantó y me alimentó con exquisitas comidas multirraciales como la verdadera *idish mame* que es, con todo lo que ello implica. Con Lea íbamos al cine cuando su trabajo y su tarea materna se lo permitían. Me comentaba la idea de asociarse con alguien para distribuir films de difícil visión en Buenos Aires (Kiarostami, Kitano, Suleiman, Angelopoulos, Cozarinsky), mientras luchaba inútilmente por convertirme en una persona de hábitos ordenados y diurnos. Se ocupaba además de que no desordenara los de su hijo Ariel, un pequeño karateca bilingüe de ocho años, que a veces me quedé a cuidar y pasear cuando no llovía. Diestro dibujante, fan de *Mask* y de las películas de Bruce Lee, cuando le dije al curioso infante que había ido a ver *Violent Cop*—una versión nipona de *Harry, el sucio*— y *Hana-Bi*—profunda y bellísima meditación sobre la muerte, que combina dulzura y violencia en partes iguales—, ambas del director y actor japonés Takeshi Kitano, me pidió que si había peleas y tiros se las contara. Improvisé una versión para niños, obviando la tristeza metafísica y la sangre. Desde ese día tomó la costumbre de ensayar algunas de sus tomas marciales sobre mi cabeza. Ahora se hace llamar Ariel *Violent Cop* Kitano Szapiro, o algo así. Histriónico, inteligentísimo y en verdad adorable, me amenazaba con llamar a *L'enfant maltraté* si osaba defenderme de sus orientales ataques de cariño. A Lea le espera un fornido contrincante en la futura época de contestación adolescente. Para contribuir a su educación literaria le regalé *El pequeño Nicolás* de Goscinny-Sempé, y en cuanto a la cinematográfica, aleccioné a su madre para que lo lleve alguna vez a ver *El joven Manos de Tijeras*. Tim Burton es esencial en el crecimiento de todo niño. También estaba Maia Landaburu, la insustituible compañera colombiana de bajones parisinos. Ella y su casa invadida por una simpática y amistosa troupe de estudiantes de teatro, danza y lumpenes



Alexandre en un momento de meditación en Notre Dame

varios, habitantes de la *banlieu* (que para mi regocijo odiaban *El odio* de Kassovitz porque decían que era un film para burgueses con mala conciencia), me animaron más de una noche. Junto a Julián, el itinerante que me guiaba por la ciudad munido de una brújula y me invitaba a visitar parques y cementerios paradójicamente vivos, me hicieron sentir que París podía ser amigable. Tanto como Isabelle Buron, la plus gentil de las jefas de prensa del mundo, quien no solo me alojó durante mis tres últimas noches parisinas en su abarrotado departamento sino que, al llegar nomás, me invitó a un concierto de música barroca latinoamericana en la iglesia de Santa Catalina y a cuanta función de prensa había. Igual que en Bs. As., eran a la mañana. Fui a la de *El bandido* (*Eskiya*), de Yavuz Turgul, film turco, extraño y seductor, exitazo en Estambul. Salvo ciertas cosas de realismo mágico a la turca, no estaba nada mal y entre la fábula costumbrista y el policial descontrolado incluía un homenaje a Yilmaz Güney. A la salida, una joven periodista me preguntó quién era Güney y si yo en Turquía lo había conocido. Le expliqué, sin aclararle que yo era argelino. Me sentí en una privada porteña cuando vi dormirse a otro crítico.

Entre tanto ajeteo, las repentinas apariciones y desapariciones de Nicolas Azalbert, venido de Toulouse para arreglar algunas notas para *Persistence*, consiguieron convertirme al "eustachianismo", compulsión a ver los films de Jean Eustache más de una vez. Y eso que su obra maestra *La maman et la putaine* dura cuatro horas.

**París vive (en el cine).** Así como París no es bueno para la socialización fraterna casual, salvo las excepciones nombradas y algunas otras con turistas, es, por otro lado, el paraíso del cinéfilo. Hay trescientos films por semana. La entrada cuesta alrededor de siete

dólares y monedas, pero hay descuentos a estudiantes, a menores de 18 años, mayores de 60 y funciones a mitad de precio. En algunas salas de arte y ensayo logré entrar gratis con el carnet de *El Amante*, en otras con descuento y en las más grandes me miraron con cara de "No te hagas el vivo y pagá". Con excepción de dos medimetros, vi el ciclo de homenaje a Jean Eustache organizado por *Cahiers du cinéma*. Sé que Quintín casi pierde un avión por ver *La maman et la putaine*. Obra descomunal con la descomunal presencia de Jean-Pierre Léaud y la no menos impresionante Françoise Lebrun. El ciclo comprendía además *Le père Noël a les yeux bleus*, *Les mauvaises fréquentations*, *Les photos d'Alix*, y los largos *Mes petites amoureuses* y *Une sale histoire*. Con la excepción de este último, ninguno se exhibió en Argentina. *La maman et la putaine*, que en su momento fue el film emblema de la generación post Mayo 68, único gran éxito de este cineasta post Nouvelle Vague que se suicidó en 1984, volvió a convertirse durante la retrospectiva en un suceso tal que tuvo que ser programado en sala aparte y todos los días. Los más jóvenes, que querían conocer la juventud de antaño, los cinéfilos de ayer y de hoy hacían largas colas para acompañar los monólogos brillantes y geniales de Léaud entre sus dos francesas. El humor, filoso y tierno, va cediendo paso a una amargura profunda para descubrir las desoladas relaciones amorosas de tres personajes decididos a vivir el amor libre y el dandismo bohemio de los 70. Una mirada crítica sobre una generación cuyo sueño había terminado ayer nomás, que junto a *Mes petites amoureuses*—uno de los más tristes y bellos relatos de infancia provinciana y una amarga reflexión sobre el nacimiento de una pasión por las mujeres transformada en cinefilia— constituye una suerte de autobiografía de





**Sandrine Bonnaire paranoica**  
en *Secret défense* de Rivette

Eustache. Hay una cierta crueldad que equilibra con un amor por la cultura popular y la creación de grandes personajes vivos (su alter ego Léaud, pero también la gran mujer insatisfecha que juega Lebrun en *La maman*, o los adolescentes de *Mes petites*). Su necesidad absoluta y fracasada de comprender el universo femenino le valió el calificativo de misógino, pero la decepción eustachiana trasciende el problema de género, y en todo caso habla de la difícil relación entre los sexos. Si hay una cierta perversidad en Eustache, es la que nace de una puesta en abismo de la palabra, de su poder evocativo sobre la imagen. Ambas se conjugan con un lado adolescente, aunque no ingenuo, en esa obra maestra de la obscenidad y el escamoteo que es el doble rodaje documental y ficcionado de *Une sale histoire*, donde toda imagen sexual remite al relato oral de un voyeur vuelto exhibicionista de la palabra. *La maman et la putaine* constituye hoy en día un monumento a un París perdido. El del Café de Deux Margots y el Saint Germain de Près de principios de los 70. A quien lo conoce ahora, aún le parece agradable. Junto con ciertos sitios en la Bastilla, el barrio latino y el alucinante Montmartre, era mi barrio favorito. Uno de los pocos lugares donde es posible charlar de mesa a mesa, en la cola de un cine, en una librería, sin que les agarre un ataque xenófobo, homófobo, hidrófobo, y todos los fobos que le siguen. Pero al compararlo con el de Eustache se siente la diferencia. Saint Germain tiene hoy una hospitalidad turística y mercantil que no es posible adivinar en los primeros setenta. Un ejercicio amargo a la salida del cine: hacer el recorrido de Jean-Pierre Léaud, y comprobar que muchos de esos cafés fueron demolidos o modernizados hasta el espanto. Fascinación y respeto por Eustache, *alors*, que me devolvía un París

**Interludio portugués: Ossos de Pedro Costa**



amado y amable. Eustache es mucho más que un retratista urbano y merece más espacio —su juego sobre el doble, la ficción y el documental, sus diferencias y coincidencias con algunos nombres más conocidos de la Nouvelle Vague como Truffaut o cercanos a ella como Pialat—, pero aquí se trata de hablar de las estrategias cinéfilas para revertir una desilusión. Otro que acompañó la restitución de mi París ideal y del cine con mayúscula fue Alain Resnais. A *On connaît la chanson* solo puede caberle el calificativo de delicia. “Muy parisino. Te vas a perder las referencias. Además cantan y va a ser difícil que entiendas”, me decían. Bueno, *toute le monde s'en trompe*. No solo me divertí como loco con esa historia de amores maduros cruzados y con esos personajes que de pronto interrumpen un diálogo para cantar fragmentos de alguna canción popular francesa, sino que también me sorprendió la coherencia con que Resnais retoma su leitmotiv principal: la memoria. Evitando el museo viviente de la *chansonerie*, las resucita en la escena actual cotidiana, incluyendo solo breves fragmentos de temas populares en las voces de sus intérpretes originales mientras los actores hacen playback durante una o dos frases para continuar hablando con sus voces propias de modo normal. El efecto es muy gracioso cuando no delicado. Trozos de memoria colectiva se incorporan al mismo tiempo en la historia de los personajes y de los espectadores y a través de ellos se recupera también la historia de la ciudad. El aire ligero de *On connaît la chanson* oculta a gatas que se trata de un film profundamente melancólico —no nostálgico— y más bien grave, con una carga de gran angustia en sus criaturas deambulando por un París estresante donde el amor se conjuga solamente en canciones, donde se engaña todo el tiempo para evitar la soledad. Creo que *Cahiers* la calificó elogiosamente como un gran film de viejos. Es una obra madura que tiene la libertad de los grandes maestros que envejecen sin perder altura. Tocando los mismos temas que antaño pero con menos solemnidad (recuérdese *Mi tío de América*, e incluso el fallido musical *La vida es una novela*), Resnais desnuda la precariedad de los grandes discursos y de los vínculos matrimoniales de la burguesía parisiense, con una amabilidad extrema. Y con ingenio y amor rescata el valor de verdad que se esconde tras los más tontos o lúcidos estribillos de una canción popular. La inteligencia de la selección musical estriba en la ausencia de fragmentos “poéticos” de las canciones, lo que hubiera llevado al film a un kitsch involuntario. En el repaso es mayor la presencia de temas de los años setenta, sin mucho vuelo literario que digamos, pero graciosos y narrativamente funcionales. Entre sus extraordinarios actores están además sus guionistas: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri, sin olvidar la dupla Azema-Arditi que ya habían jugado eficazmente esta cuerda brillante junto al director en *Smoking*

y *No Smoking*. El historiador amateur jugado por André Dussolier encarna al parisino ideal que me hubiera gustado encontrar para que me guiara como un abuelo por las calles de París y su historia. Aunque, pensándolo bien, eso fue exactamente lo que hizo conmigo. Si este es un film de viejos, entonces ¡abajo la juventud! En cambio, me desilusionó otro antiguo amigo, Jacques Rivette. Las tres horas de *Secret défense* pudieron con mi paciencia. Ni la seducción de *La belle noiseuse*, ni el humor de *Céline y Julie*, ni la fuerza de *Jean de la Pucelle*. Aunque Sandrine Bonnaire sostenga, y muy bien, la primera mitad de esta suerte de thriller psicológico con aire incestuoso y crimen incluido, y Rivette demuestre su indudable maestría en una secuencia donde Bonnaire se siente o tal vez es perseguida en el metro y en el tren por alguien que tal vez sea el amante de su madre, que tal vez haya matado a su padre, que tal vez no se haya suicidado, etc. Film circular, no exento de elegancia y con una primera hora realmente intrigante, termina pareciendo un poco vacío, psicologista y académico. Tal vez. Mi amigo, el crítico Azalbert, protesta cuando digo esto, y Lea también. Puede que tengan razón, pero esta vez Rivette no me movió un pelo, salvo aumentarme la paranoia en el metro. A Nicolas no le gustó la de Resnais, así que quedamos empatados. Y con Lea voy a discutir cuando ella vaya a ver, al menos, una película norteamericana estrenada en los últimos veinte años. Pero más allá de su extremismo antiyanqui, como compartía mi fanatismo por Resnais, el japonés Kitano y Eustache, un día le hago caso y voy a ver *Ossos*, la ópera prima del portugués Pedro Costa que se dio en el Festival de Mar del Plata. No diré que es una joya, pero es inquietante e hipnótica esa historia sobre mucamas por hora que matan a sus hijos o intentan suicidarse en la cocina de sus patronas, filmadas con un ojo extrañado, mediante planos fijos, como si Costa no pudiera entrar en la lógica interna de esas mujeres que desfilan de casa en casa, parecidas entre sí hasta el límite de la indiferenciación (que también concierne a su género: las dos protagonistas son andróginas). Costa fuerza su elección estética, haciendo un poco confusa la intriga narrativa, pero parece no deberle nada a nadie y acaba por transmitir una visión demoledora sobre el subproletariado de Lisboa. No era la mejor elección para ver un domingo, última función de la noche en el Images d'Ailleurs, una pequeña sala especializada en films alternativos, que a su vez alterna con otros más comerciales. Allí convivían (y lo más bien, che) *Amistad* de Spielberg con *El sabor de la cereza* de Kiarostami. Mi modo de combatir el spleen parisino era meterme en un cine a ver una película aun más depresiva. Lo hice cuando pasé mi primera noche solitaria. Maía no estaba, Nicolas desaparecido, Pablo en Hamburgo, Lea en una cena, la von Trotta con el contestador puesto, y Bruno, mi



amigo argentino-tolosiano, *dans le cul du monde*. Et moi, j'étais seul dans la rue de mon peine, sábado en plena Bastilla. Intento hablar con una chica sentada al lado de mi mesa. Inútil. Intento con un grupo de estudiantes. Inútil, pero me manguéan cigarrillos. Alguien trata de venderme shit (el porro oficial de París, de malísima calidad). En el café me cobran de más y me ladran. Voy a hacer pis y me encuentro con que me cobran el baño. ¡Merde! ¿Cuál era la película que Nicolas me dijo que era desoladamente maravillosa? *Los rebeldes del dios Neón* del taiwanés Tsai Ming-Liang. Allá vamos. Después de escuchar a la cajera que dice que no soy crítico, finalmente me vende una entrada a mitad de precio. Me hundo en una historia de incomunicación, agua, soledad, más agua, habitaciones sórdidas, dos hermanos rateros, la novia de uno de ellos y un estudiante que está fascinado por los dos primeros y los sigue a distancia en la muy sórdida Taipei, donde, al parecer, todo intento de ternura queda anulado. Es cine del grande, pero salgo con el ánimo por el piso. Me queda un consuelo: París, xenófoba y todo, es más linda que Taipei. Aunque uno esté solo, amargado y de noche, como decía Cortázar, y desde donde estaba, entre la llovizna, no se pudiera ver siquiera el Arco de Triunfo.

**Desencuentros y encuentros: la noche Potter, la noche Mandelbaum.** Una de las cosas que me había prometido era visitar a la directora Margarethe von Trotta que conocí en Bs. As. (ver EA 44). Luego de idas y venidas de faxes, consigo el número y la llamo. Hay un contestador. Dejo mensaje. Otra promesa se la había hecho a Lea en Toulouse: ir juntos a la première de *La lección de tango* en la sala Latina. Lea quería ir y ver cómo reaccionaban los parisinos con la Potter-tanguera, presente en la sala, y descontaba como yo que la película iba a ser mala. El día de la *soirée* Potter, llamo a von Trotta. Después de un rato se acuerda de mí, aunque me entero de que nunca le enviaron la revista con el reportaje-retrato. Hay un festival de cine de mujeres que cumple veinte años, en el que le hacen un homenaje a ella y a Hanna Schygulla. Schygulla canta y dan *Lúcida locura*. Más tarde se van a cenar. ¿Puedo ir allá y encontrarlas a la salida? Glup. Ella parte para Alemania al día siguiente y no regresa hasta después de veinte días. Única oportunidad. No quiero ir a la noche Potter-Verón. Por más que Lea insista en que es mi oportunidad para discutir con la directora. No quiero discutir con Sally. *Orlando* me sigue pareciendo una buena película —mal que les pese a mis compañeros de redacción— y su ensayo sobre *La bohème*, un experimento interesante. Me cae bien la inglesa loca. Quiero olvidarme del bochorno marplatense. Quiero ver a von Trotta, conocer a Schygulla, seguir hablando de Fassbinder, qué sé yo. La promesa estaba hecha y no había forma de avisarle a Lea. Si le fallaba a quien generosamente me recibía

y que a esa hora debía de estar en la puerta de la cómoda sala esperándome, era por lo menos un mal agradecido. Renuncio, no sin dolor, a Schygulla y von Trotta. Margarethe me dice que la llame en veinte días. Acepto. *Auf Wiedersehen, Hanna und Margarethe. Hello, Sally.* Trato de ocultar la depresión cuando Lea me dice en el cine que debería haber ido a cenar con von Trotta. No es mi mejor ánimo para ver un film que sé que voy a detestar y, dadas las circunstancias, doblemente. Pasan los minutos. Encuentro efectivamente cosas que me irritan pero también cierta ingenuidad, y además las partes bailadas tienen su encanto. Sobre todo cuando Sally baila con el milonguero viejo o cuando se queda al costadito mirando a Verón y los hombres haciendo cortes. Es un ejercicio narcisista pero de un narcisismo naíf, no impostado. El final donde Sally canta *Milonga triste* con la letra cambiada y en inglés es espantoso, la danza no. Hay desorientación en el juego entre realidad y ficción que la pierde muchas veces (Verón y Sally coqueteando con el metejón ¿verdadero? entre ellos). Pero no la odié (salvo cuando me acuerdo de que ganó en el Festival de Mar del Plata frente a Leigh). Lea insiste en que vaya a hablar con Potter. Qué le voy a decir, ¿que la película no me gustó, pero que es mejor de lo que esperaba? Me presentan a Verón, le digo que me parece más un film de tesis sobre la relación hombre-mujer que sobre el tango. Potter viene, Verón me presenta como argentino (glup) y le repito mi opinión. También le digo que me gustó *Orlando* y que vi su película sobre *La bohème*. Se ruboriza y dice que la consideraba un borrador, y no tenía idea de que se había exhibido en la Argentina. Le digo que fue en un cineclub. Lo más amablemente que puedo, le comento que *La lección de tango* me parece a veces un tanto narcisista y naíf. Me escucha, me mira sonriendo y, justo ahí, llegan las empanadas y el vino y al rato se arma el baile. Estamos en un salón arriba de la sala de cine, suerte de centro cultural latino. Hay una orquesta de tango. Sally sale a sacar suelas en el salón. La acompaña su varón, digo Verón. Y es un milagro verlos bailar, un enorme placer que transmiten y contagian más, mucho más que en la pantalla. No sé si se amaron, se aman o se amarán, pero cuando bailan una química sensual los envuelve. Hay un descanso. Potter se me acerca y me dice que está preocupada por lo del narcisismo, que ella no lo siente así, que quería ponerse en primera persona para explicar qué era lo que le pasaba a ella, mujer y europea, con el tango y con las relaciones en el tango sin tener que escudarse en la creación de un personaje, pero a su vez quería ficcionalizar sobre eso. Le digo que a veces lo logra. Le pregunto si vio *Happy Together*. Me dice que no. Después retomamos *Orlando*. Y hago una comparación entre los finales de ambos films, que son idénticos en cuanto a forma y tema. Finalmente, vinos mediante, le pido que imite a Tilda Swinton y susurre la



Jean-Pierre Léaud, Françoise Lebrun y Bernadette Lafont en *La maman et la putaine* de Jean Eustache

palabra "poetry". Dice que no es tan buena como Swinton. Pero lo hace. Me mira como si yo fuese una cámara y dice: "Poetry". Quedo seducido. I'm sorry, cinéfilos de corazón duro. Son cosas que suceden en París. Y por las que nunca podré escribir en *Cahiers du cinéma* ni me ganaré el respeto de Jacques Mandelbaum, el riguroso y ácido crítico de cine de *Le Monde* que cenó conmigo, invitado por Lea a degustar un delicioso plato mexicano. Mandelbaum había atacado con gracia y estilo el film de Potter. Con justa furia y exquisita ironía también se cargó una película latinoamericana titulada *Le côté obscur du coeur*. Mandelbaum es un gran crítico y traductor del idish. Lea es una ferviente admiradora de sus notas. Pero a ambos nos intimidó en Toulouse su apariencia un poco fóbica que en realidad es el traje con que viste su enorme timidez en las reuniones demasiado concurridas. Esa noche en París éramos solo tres. La distendida y succulenta cena Szapiro hizo surgir un conversador brillante y agudo de elegante amabilidad. No paró de decirme que mis comentarios críticos estaban bien, incluso cuando aventuraba hipótesis sobre películas que aún no había visto (como *Chronique d'une disparition*, al parecer genial película sobre Israel del palestino Suleiman que fue el tema de la noche) pero con mordacidad francesa aclaraba que cualquier cosa que yo dijese quedaba descalificada por mi rendición ante Potter. Prometimos volver a vernos pero sus viajes y el fin de mi estadía dejaron eso para otra ocasión. Mientras tanto, recomiendo a los que leen *Le Monde* seguir sus críticas. Son un placer.

**La última vez que vi París.** Llovía, para variar. Y, como decía Cortázar, se oxidaban hasta las patas de las palomas. ■

El parisino ideal: Dussolier paseando en *On connaît la chanson*







## La era de la pelotudez

*Nacido en San Rafael (Mendoza) en 1947, Elvio E. Gandolfo lleva desde hace años una vida errante. Vivió en Piriápolis, Montevideo —ciudad a la que vuelve con frecuencia— y Buenos Aires, donde reside actualmente la mayor parte del año. Novelista, ensayista y traductor, Gandolfo publicó hace poco un libro de cuentos (Cuando Lidia vivía se quería morir) y colabora habitualmente en Radar, el suplemento cultural de Página/12. También escribe sobre cine en la revista Film y asegura que la “crítica argentina es muy pelotuda”*

### ¿Te considerarás un crítico de cine?

Actualmente, me doy el gusto de escribir de cine cuando tengo ganas. Hubo una época en que lo hacía mucho más seguido. Lo primero que conseguí en periodismo fue hacerme cargo de una sección de crítica de cine en un semanario económico uruguayo. Veía muchísimas películas. Después pasé al semanario *Jaque*: ahí tuve posibilidades de hacer perfiles, notas largas, ensayos. Todo eso fue en Montevideo, después de vivir un tiempo en Piriápolis, donde me mantenía haciendo traducciones para Buenos Aires, durante la época de la plata dulce. Pero mi relación con el cine es más amplia. En Rosario, donde viví mucho tiempo, hubo en un momento un gran auge del Super 8. Hablo de la década del 70. Yo hice un corto en esos años cuya principal referencia era Hitchcock. Se llamaba *Secuencia 1*, duraba 12 minutos y tenía una gran cantidad de tomas y mucho montaje, algo raro para los trabajos hechos en ese formato. Con ese corto ganamos algunos premios. Finalmente, me olvidé la única copia en un taxi de Montevideo y nunca más la recuperé.

### ¿Nunca intentaste escribir un guión para un largometraje?

No. Escribí unos quince guiones de historieta. Ese trabajo es parecido al de escribir guiones de cine. Tenés una libertad que no tenés en la literatura porque sabés que el terminado lo hace otra persona. La atmósfera en la que se desarrolla el relato, por ejemplo, es responsabilidad del director. Por tu parte, aportás la estructura narrativa,

algo que suele escasear, tanto en el cine como en el cómic.

### ¿Y escribirías un guión si te lo pidieran?

En la Argentina no se puede trabajar muy cómodo. Por eso no aparecen guionistas. Nadie logra una molécula de respeto, aunque trabaje bien. Las experiencias son tan humillantes que nadie quiere arriesgarse: te roban ideas, no te pagan lo que prometen. Yo prefiero seguir haciendo periodismo cultural porque, al menos, las cosas están más claras. Sé cuánto me pagan una nota, cómo debo hacerla, etcétera.

### Te vas a perder el boom del cine argentino.

Puede ser. Hablando en serio: yo recuerdo cuando *Cortázar*, de Tristán Bauer, ganó el Cóndor a la mejor película argentina del año. Me sorprendió porque, a mi juicio, era un documental mediocre. Pero si lo pensabas, tenía cierta lógica: no había ni siquiera una ficción más o menos bien hecha. Eso pasó hace muy poco. Ahora, de repente, pasamos a esta especie de orgía, con un montón de películas filmadas, lo que hace que algunos piensen en el boom del cine argentino. Por ahora, está claro que no existe una verdadera industria, con una escala real de oficios y de pagos. ¿Vos viste lo que le pasó a Wong Kar-wai cuando vino a filmar acá? Le preguntó al dueño de un bar cuánto le salía filmar ahí y el tipo le contestó “500 pesos”. Pero había un encargado de producción argentino y, al poco tiempo, filmar en ese bar le costaba 1.500, con lo cual prefirió ir a filmar a la carretera. Eso es clásico de una industria de la coima,

de la mordida, más que de una industria de cine.

### Sin embargo, la gente vinculada al cine argentino habla cada vez más de una industria en ciernes.

Mirá, yo odio a la gente que dice “vendo 50 mil ejemplares de un libro de García Márquez y estoy hecho. No traigo más nada porque no me interesa”. Así piensan muchos, relacionados con los libros o el cine, en la Argentina y en Uruguay. Vieron que *Comodines* fue un éxito y ahora van empezar a repetir fórmulas. Que Suar con Calvo, que Diego Torres... Con eso solo es imposible montar una industria. Si mirás con un poco de frialdad lo que pasa en los Estados Unidos, te das cuenta de que en el cine norteamericano se produce de todo: tenés películas destinadas al gran público y también una buena cantidad que no se juegan por un comercio tan crudo, como puede ser, por ejemplo, *Tiro al blanco*. Una industria sana tiene un espacio dedicado a la experimentación. Acá eso no existe, casi no existe la clase B, de ningún tipo.

### De todos modos, el cine norteamericano parece estar en crisis.

Es verdad. Es infernal la cantidad de historias afanadas que filman. La remake que hicieron de *Las alas del deseo*, con Meg Ryan y Nicolas Cage, es un ejemplo. Ahora aparecen una serie de boludeces como las dos últimas películas que hizo Spielberg (*La lista de Schindler*, *Amistad*). El cine norteamericano está perdiendo el nervio clásico, o incluso el



moderno, a favor de no se sabe qué, porque ni siquiera copian el cine europeo, que, en términos generales, copia al cine norteamericano. El grado de pelotudez del argumento de Grisham en la última película de Coppola, por ejemplo, no me lo puedo bancar. La historia del nene bueno que le hace morder el polvo a una gran corporación... ¡Hacéme el favor! Hubo una serie de amigos, a los que respeto mucho, a quienes les gustó mucho esta película. Incluso como historia metafórica del propio Coppola. Yo no pude pasar de la manipulación emocional barata del argumento, que es de décima. Dicen que Altman se las arregló mejor con otro libro de Grisham.

#### **Pero la crisis del cine norteamericano es estética, no económica.**

En el cine, una cosa está indisolublemente ligada a la otra. La eficacia de distribución y la capacidad de presión que tienen los norteamericanos es atroz. Tenerlo en cuenta es importante para entender el problema del cine de los países como la Argentina. De hecho, acá lo exitoso calca lo exitoso de allá, tanto en *Comodines* como en *Un argentino en Nueva York*.

Te cuento una anécdota: hace poco llegué al Uruguay y me encontré con *El insoportable* (la película de Jim Carrey que están dando acá por cable) en seis salas. Pasó algo muy simple: gastaron mucha plata para hacer esa película, no funcionó en los Estados Unidos y decidieron entonces aguantarla en el exterior. Aunque en el Uruguay también fue un fracaso, se mantuvo en cartel un buen tiempo, sin público. Así se manejan las cosas. En el extremo opuesto está lo que pasó en Buenos Aires con la última película de John Sayles (*Hombres armados*). Tenía a Luppi, le dieron mucho espacio en los medios y, sin embargo, la mandaron a cuatro salitas por unos pocos días. Así no hay chance de tener éxito: la mataron antes de nacer, porque, además, las salas eran geográficamente incómodas.

#### **¿Cómo se explica el éxito de algunas producciones locales?**

*Comodines*, por ejemplo, es como una película norteamericana muy mal hecha, con escenas de acción alargadas infinitamente y situaciones ridículas. Cuando la ve, la gente percibe que hay algo que no funciona, aunque no sepa exactamente qué es, como sí puede saberlo un crítico. Pero la maquinaria publicitaria que se monta detrás de esas producciones es tan grande que terminan siendo exitosas. Además, está el atractivo televisivo del elenco. De todos modos, no quisiera dar una explicación sencilla del apoyo de la gente a estas películas. Me resisto a pensar que la gente es idiota. Hay distintos fenómenos. En Uruguay, *El dirigible* fue un éxito porque la gente quiso apoyar al cine uruguayo. Había mucha expectativa previa. Aunque yo sé que a la mayoría la película no le gustó nada. Cuando se estrenó, yo tenía un espacio dedicado al cine en la televisión de Montevideo. La noche que fui a verla, me encontré a la salida del cine con una familia uruguaya que había estado en la misma función. Se habían vestido como para ir a un casamiento o a una

fiesta, se notaba que iban porque era una película uruguaya. La mujer me paró y me dijo "usted es Gandolfo, el de la tele, ¿no? ¿Qué le pareció la película?" Yo le contesté la verdad: "No entendí nada". "Vieron, vieron", le dijo inmediatamente la mujer a su marido y a los chicos. Evidentemente, a ella le había pasado lo mismo que a mí, pero necesitaba un aval. Parece que la gente pide permiso a un supuesto experto para aceptar lo que siente. Por eso les dan bola a los medios, que les dan manija a las películas porque están metidos en el negocio. Así, por ejemplo, se generan éxitos como el de *Comodines*, al menos en parte, porque solo la publicidad no te garantiza nada.

#### **Dejemos el tema del éxito de lado. ¿Hay alguna película argentina que te haya gustado últimamente?**

Una que me gustó mucho es *Picado fino*. Me parece que Sapir dio en el clavo con algo: no disimuló de dónde sacó las cosas, no se quiso hacer el original. Es cierto que la película tiene cosas de Godard y que tiene, más aun, de Eisenstein, pero eso no es un problema, es una herramienta expresiva. Sapir supo cómo expresar cinematográficamente la asfixia del barrio, por ejemplo. Lo podría haber resuelto literariamente, pero confió en el cine, en la imagen. Además, está ese pibe que murió, el protagonista, que es genial. Tenía un rostro muy interesante, igual que los personajes de *Pizza, birra, faso* o los de los personajes de las películas de Agresti. Esas caras las ves en la calle. Estoy cansado de la mentira teleteatral de Cecilia Roth, Mariana Arias o Darío Grandinetti. *Picado fino*, *Pizza, birra, faso*, las primeras películas de Polaco, algunas de las de Agresti y toda la obra de Favio registran una realidad diferente a la de la mayor parte del cine nacional. El otro camino, me parece, es hacer cine copiado del modelo norteamericano, pero bien hecho, como *Caballos salvajes*. Toda la simbología de los últimos minutos de esa película me pareció al pedo, pero creo que Piñeyro hizo lo que Suar no pudo o no quiso. Por otra parte, creo que el cine argentino es, en general, muy naturalista. Tiene el mismo problema que tuvo el cine español antes de la llegada de Almodóvar, que terminó con eso y además puso plata para que filmen tipos como Alex de la Iglesia. Todo el cine que se hacía antes en España, a excepción de Erice, parecía basado en obras de Cela. Había un par de películas interesantes y el resto estaba bien, no se le podía reprochar gran cosa, pero tampoco era muy movilizador. Era un cine muerto, literario. Yo creo que lo peor que le puede pasar al cine de un país es ese tipo de chantaje: películas que estén bien, con buenos personajes y un testimonio sobre alguna boludez. Eso termina por ser aburridísimo, aunque al principio llene una apatía.

#### **¿No te parece que en el cine argentino hay mucho lugar para el comercio y poco para el arte?**

La palabra "arte" tiene un aura adherida que a mí me fastidia. Parece que lleva puesto un vestidito del Bolshoi. Para mí, *Terminator* es altísimo arte. Cameron es exitoso porque tiene en cuenta que el arte también es

músculo. Debemos agradecerle que haya tenido 200 palos verdes para hacer *Titanic* y no los haya tirado a los caños. *Titanic* es una película magnífica, que denota un esfuerzo de producción enorme. Se nota que el tipo se exigió y exigió a los que trabajaron con él. Eso es arte y negocio.

#### **¿Y quién logra esa síntesis en la Argentina?**

Aristarain lo consiguió en una época, pero ahora está perdido. Creo que una de las razones de la debilidad estética del cine que hizo últimamente es culpa de la coproducción. Así se hacen películas que no son ni españolas ni argentinas y que, además, fracasan en la boletería, en relación con otras inferiores.

Igual, no hay muchos que lo digan. La crítica argentina es muy pelotuda. A la última película de Polaco (*La dama regresa*), por ejemplo, la trataron como la peor de la historia. Pero hay cien peores que esa. El guión de esa película no existe, pero también es cierto que, cuando la ves, notás que el tipo tiene creatividad y que logra un muy buen trabajo con la imagen. Es gracioso, pero a Polaco le resulta imposible filmar algo naturalista. Mirá, si no, *Siempre es difícil volver a casa*.

#### **¿Tenés algún otro héroe, además de Cameron?**

Sí, unos cuantos. De joven, iba al cine de la parroquia de mi barrio, donde daban películas como *Billy Liar*, *Hiroshima mon amour*, *El silencio*, *Zabriskie Point*. En esa época, el cine europeo tenía distribución, músculo y público. Me quedaron desde entonces algunos gustos absolutos. Soy fanático de Godard, por ejemplo. Admiro mucho su búsqueda permanente y su fidelidad a sí mismo. También me gusta mucho Antonioni, un director tope, con cosas sensacionales que solo él sabe filmar. Me parecen excelentes también muchas de las películas de Fellini. Yo creo que hay un 40% del cine norteamericano que tiene la marca de Fellini.

Del cine norteamericano me gustan mucho Carpenter, Cameron y una zona de John Landis. También me interesan una zona de la filmografía de Coppola y algunas películas de Scorsese, un director que ahora parece haber perdido el rumbo. *La edad de la inocencia*, por ejemplo, es una película que no parece de él. Su mirada no se percibe ahí. Otro grande que se fue a la B es Ridley Scott. *Blade Runner* me parece una obra maestra, pero lo que está haciendo últimamente... De Wong Kar-wai, uno de los que más celebra la crítica hoy, me gustan mucho *Chungking Express* y *Felices juntos*. *La caída de los ángeles*, en cambio, me pareció una basura, un clip alargadísimo que se cree canchero y es tonto. Eso es lo que podría estar haciendo hoy Godard, pero, por suerte, no lo hace. Más bien, hace lo que no esperás. Esa película es una "godardeada" prolija, con muchos lujitos visuales, pero sin nervio. Después, hay dos o tres películas de Tarkovsky (*Stalker*, *la zona*, *Solaris*) y de Polanski (*Repulsión*, *Barrio Chino*) que integran mi antología personal. Y unas cien o doscientas más, desde luego. ■

Entrevista: Alejandro Lingenti



# El encuentro de las ideas y el dinero

por Monica Haïm

El Festival Internacional de Documentales de Amsterdam (IDFA) ha logrado presentar, en diez años de existencia, la mayor y la mejor provista de todas las vitrinas que se ofrecen hoy en día al cine documental. Este éxito es el resultado de una conjugación ideal entre la energía, la ambición y el talento de sus organizadores, y el reconocimiento que su empresa ha obtenido ante los proveedores de fondos públicos y privados.

El IDFA es entonces un festival rico en cuanto a sus medios materiales y en cuanto al programa que ofrece, el cual, cada año, se vuelve más abundante en cantidad, calidad y variedad. A la manera de otros festivales, el IDFA podría haberse olvidado un poco del aval a la producción para concentrarse exclusivamente en el dominio de la presentación.

Pero no es el caso. Hace cinco años, los organizadores de este evento dirigieron buena parte de su energía a la realización del Forum para el Cofinanciamiento Internacional de Documentales. Creando el Forum bajo la dirección de Jolanda Klarenbeek, en colaboración con el European Documentary Network cuya sede está en Copenhague, y con el apoyo financiero del Programme Média de la Comunidad Europea (52.000 ECU o 42% del presupuesto), los dirigentes del IDFA quisieron generar un ámbito para el crecimiento de la producción que complementa al festival; un lugar, único en su género, que favorezca el encuentro fecundo entre los productores, los realizadores de documentales y los canales de televisión interesados en esta opción estética y filosófica del séptimo arte.

**El Forum.** A algunos pasos del centro del festival, el Forum se desarrolla durante tres días a principios del mes de diciembre, en el edificio de lo que supo ser una iglesia, reconvertido ahora en un centro cultural conocido como Rock Temple Paradiso. Este edificio marcado por la edad comprende un hall de entrada que nunca fue renovado, un anfiteatro de dimensiones bastante importantes (la nave de la iglesia), bien equipado con diversos aparatos de proyección, y, en el entresuelo (la tribuna del órgano), un área con mesas y sillas, un café muy poco hospitalario, un tanto opresivo por su techo excesivamente bajo y por sus paredes pintadas con un horrible estuco blanco. Los encuentros entre los financieros (para retomar el término utilizado en el folleto de información), los realizadores y los productores se producen a razón de cuatro sesiones de presentación por día. Cada sesión comprende de cuatro a seis presentaciones cada una. Se desarrollan según la siguiente puesta en escena: un espacio basilical, vitrales góticos que dejan entrar un poco de luz, un alumbrado eléctrico débil. Unas gradas ocupan el lugar del coro y una parte de la nave. Allí están sentados los observadores: "commissioning editors", productores, distribuidores, realizadores, en total 135 personas

provenientes de 24 países. Delante de ellos, en la nave, dominadas por una pantalla de proyección, se han dispuesto, en forma de herradura, mesas alrededor de las cuales se sientan los "commissioning editors" participantes. Cada uno está identificado por un cartelito. Se trata de compradores autorizados a efectuar preadquisiciones sobre el guión. Son, mayoritariamente, representantes de las grandes cadenas europeas —públicas y privadas— de televisión (Arte, Canal+, ARD, ZDF, WDR, BBC, Channel 4, Discovery, etc.), pero también nos encontramos con la televisión escandinava y holandesa, por ejemplo, así como con canales más pequeños tales como TV Ontario, una cadena cultural canadiense. Delante de ellos, al pie de las gradas, están alineadas unas mesas donde, por turno, un realizador o una realizadora se sentará escoltado/a por su productor y su "commissioning editor". El animador de la sesión nombrará la página en que figura el proyecto en el catálogo que los identifica con sus descripciones, sus presupuestos y las realizaciones anteriores de sus autores (la inscripción en el catálogo cuesta 280 ECU) y de esta manera se dará comienzo a la presentación, asistida siempre por elementos visuales: diapositivas o video.

**Pero, antes de llegar...** El Forum está abierto a los realizadores de los países miembros de la Comunidad Europea y cada realizador que desee presentar allí un proyecto debe ya tener un productor así como el apoyo de algún canal de televisión o algún organismo del Estado para el financiamiento del cine. Además, solo los proyectos cuyo financiamiento está ya asegurado al 25% y a los que falta más del 25% para equilibrar su presupuesto pueden pedir una demanda de participación.

En 1997, el Forum se abrió, por primera vez, a los países no-miembros de la Comunidad Europea. De las 160 demandas recibidas, los organizadores del Forum retuvieron 60, de las cuales un 15% provienen de países tales como Australia, Sudáfrica, Rusia, Canadá y Estados Unidos. De los 12 países europeos representados, más los cuatro países nórdicos que, juntos, presentaron doce proyectos, los participantes más importantes fueron Francia (10 proyectos), el Reino Unido (9) y Alemania (8). Los productores de estos países son también los que presentaron la mayoría de los proyectos de series (9 sobre 12). Todo el mundo sabe que hoy en día la producción de documentales está destinada a la televisión, pero si en ciertos espíritus la duda aún persiste, el Forum sería la ocasión suprema para terminar de convencerse. Primero: aunque la aceptación de los proyectos por una productora de televisión no sea una exigencia absoluta, es deseada implícitamente, puesto que solo el 10% de los proyectos presentados este año no tenían productora de televisión. Segundo: la exclusión explícita de toda participación de otra entidad de producción en el cierre del



presupuesto enuncia claramente que el único cofinanciamiento predicado por el Forum es el de las productoras de televisión. Notemos aquí que los nombres de los "commissioning editors" a los que un proyecto será presentado no son publicados con anterioridad en el programa que anuncia la fecha y la hora de la presentación, los nombres del proyecto, de la casa de producción y del "commissioning editor" que los acompaña (remarquemos que los nombres de los realizadores no figuran allí aunque sean ellos los que presentan los proyectos). Las razones, me dicen, son de orden práctico dado que es difícil saber con anterioridad quién aceptará venir a pasar cuatro días a Amsterdam (el Forum ofrece únicamente el alojamiento). Pero el resultado concreto es que los "commissioning editors" que vienen a acompañar un proyecto resultan, a menudo, ser aquellos mismos delante de los cuales se hacen las presentaciones. Así, sucede que Thierry Garrel de La Sept/ARTE, por ejemplo, se encuentra en una sesión delante de las mesas dispuestas en forma de herradura y detrás de ellas en otra. Se puede suponer entonces que, quizá, los proyectos acompañados por Nick Fraser de la BBC —para utilizar otro ejemplo de un representante de una cadena codiciada— van a ser recibidos por sus colegas con una mejor predisposición puesto que estos desean, sin duda, beneficiarse de una recepción parecida en el momento en que los roles se inviertan. Tercero, examinando el programa, se nota que hay 30 proyectos de medimetrajes (50-60 min.) contra 17 proyectos de largometrajes. Pero, constatación sorprendente, entre estos 17 proyectos solo cuatro proponen versiones de medimetraje para la televisión. Si el predominio del medimetraje no fuera un indicio suficiente del destino de estos proyectos, constatamos que 19 de estos medimetrajes proponen una duración de 52 minutos. Además, cabe señalar que 16 de estos medimetrajes prevén la utilización del formato video contra seis que proponen el formato 16 mm y tres el formato 35 mm, y sorprende constatar que solo un número equivalente de largometrajes propone este formato. Pero esto solo es una media sorpresa puesto que los proyectos de largometraje no están destinados a la gran pantalla, como lo prueban los otros proyectos propuestos en esta categoría previendo la utilización del formato 16 mm.

**¿Qué le interesa a la televisión?** El catálogo es de una lectura fascinante dado que, además, encontramos la confirmación de lo que ya sabíamos. ¡No hay mayor satisfacción que ver cómo se confirman los conocimientos y, sobre todo, las sospechas que uno tiene!

Primero, notemos que un tercio de los proyectos describen la realidad fuera de sus países de origen. Así, se encuentra, por ejemplo, que, sobre los cuatro proyectos provenientes de Finlandia, uno se interesa en la ex Yugoslavia, otro en Cuba y un tercero en Sudáfrica. Será que Finlandia es un pequeño país aislado, apacible... Pero en Francia ocurre lo mismo, siete proyectos de diez se sitúan geográficamente fuera del país (dos en el Reino Unido, dos en Estados Unidos, uno en Rusia, uno en Grecia, uno en Africa). Y entre los tres proyectos restantes, ¿qué encontramos? Dos sobre la ciencia y uno sobre los sobrevivientes de Auschwitz.

Segundo, un cuarto de los proyectos proponen retratos. Entre la esposa abandonada del general Tito y el inventor de la kalachnikov, encontramos al hombre ejecutado por el incendio del Reichstag, un fotógrafo napolitano, el escritor Bruce Chatwin, el arquitecto Renzo Piano, las mujeres kurdas, un luchador, un delincuente, un explorador, una estrella de rock... En cambio, solamente dos proyectos proponen descripciones de fenómenos socioeconómicos y políticos actuales. A saber, la incidencia de la globalización de los mercados sobre el trabajo de las mujeres y la autogestión de una mina de carbón del País de Gales condenada a cerrar y comprada finalmente por los mineros con sus indemnizaciones de despido.

En cambio, la homosexualidad masculina es el objeto de cuatro proyectos, y Estados Unidos, de seis. De esos seis, cinco son miradas exteriores sobre aquello en que se convirtieron las

Panteras Negras; la visión de Norman Mailer sobre Estados Unidos; un viaje a través de los Estados Unidos en compañía de personalidades conocidas; mujeres condenadas a muerte que se rebelan por medio de la correspondencia que mantienen con mujeres libres de Irlanda (recuerden *Dead Man Walking*) y, por último, un proyecto sobre la creación de un nuevo "boom town". En cuanto a los asuntos históricos, triunfa el pasado más reciente sobre el más lejano (siete proyectos contra tres). Es interesante notar aquí que, salvo una excepción (una serie que parece notable acerca de la guerra en Irlanda), la descripción de la historia reciente evoca siempre el retorno de un individuo: en Grecia, en Eritrea, en Laos, en Sarajevo, en la RDA. En cuanto a la historia más lejana, ¡los tres proyectos propuestos tienen por contexto la Alemania nazi!

Señalemos también que de los dos proyectos que describen la realidad en Iberoamérica, uno trata sobre una prostituta en México y el otro sobre la astucia y el martirio de los cubanos. En fin, los clichés...

Puesto que el cofinanciamiento es la razón de ser del Forum, notemos que los presupuestos de las producciones que no son series se sitúan en un espectro muy amplio que va de menos de 100.000 ECU a 800.000 ECU. Sin embargo, especifiquemos que tres presupuestos se sitúan por debajo de 100.000 ECU contra dos que se sitúan en 800.000 ECU. En las escalas intermedias se encuentran 17 proyectos que se sitúan entre 100.000 y 200.000 ECU; doce entre 200.000 y 300.000; cinco proyectos entre 300.000 y 400.000; siete entre 400.000 y 500.000; dos entre 500.000 y 600.000 y dos entre 700.000 y 800.000.

Digamos al pasar que entre los cuatro proyectos más caros, dos tratan sobre la homosexualidad, su persecución y su cultura, y son presentados por realizadores que ya han tenido éxito. A saber, el canadiense Tom Fitzgerald (*Hanging Garden*) y el estadounidense Rob Epstein (*Celluloid Closet*). Entre las celebridades notemos también la presencia de los estadounidenses Peter Gilbert y Steve James, el productor y el realizador de *Hoop Dreams*.

**Epílogo.** Asistí a una sesión de presentación. El azar quiso que fuera aquella en la cual la realizadora danesa Helle Ryslinge —que en 1990 presentó en el Festival de Venecia una comedia muy sabrosa titulada *Syrup*— mostró un proyecto sobre el cine popular indio titulado *Same Same but Different*. Era evidente que ella apreciaba mucho este tipo de cine y que quería realizar el documental para transmitir su entusiasmo. La presentación se hizo en inglés (los idiomas oficiales del Forum son el inglés y el francés) pero, desgraciadamente, su conocimiento de esta lengua no estaba a la altura de su pensamiento y sus emociones. Cuando terminó, el animador quiso conocer las reacciones de los "commissioning editors". Hubo un gran silencio. Luego, se dirigió individualmente a cada uno de ellos. Con voz neutra y en pocas palabras, el primero, el segundo y luego el tercero respondieron que no estaban interesados. Cuando el cuarto se hizo oír, manifestó su falta de interés con una cierta hostilidad, dejando entender que ese cine le repugnaba. Llegó el turno del sexto, quien sentenció: "Su aproximación es frívola; la superficialidad de ese cine y de su rol en la sociedad india es inexcusable". Fue una crítica impiadosa, una condena sin derecho a réplica. Helle Ryslinge intentó defenderse, pero no tuvo éxito. El productor y el "commissioning editor" que la acompañaban no dijeron ni una palabra. Yo creía asistir a la versión pesadillesca de una defensa de tesis. Luego, una séptima voz se hizo oír. Era débil, sonaba incómoda. "A mí me interesa", decía. Siguiendo la costumbre, un encuentro entre ese hombre de la voz débil y quienes proponen el proyecto debió tener lugar justo después en el café del techo bajo y... quién sabe. Me aseguraron que el 70% de los proyectos presentados encuentran, en el Forum, el cofinanciamiento esperado. ■

Traducción del francés: Lisandro A. de la Fuente



En Rosario,  
los números atrasados de *El Amante*  
se consiguen en

## Librería La Maga

Entre Ríos 1317, Rosario

## Crítica de cine

*Corrientes actuales en la evaluación  
e interpretación de films*

Un curso de Eduardo A. Russo

Solicitar entrevista al 823 9270

## 2º Muestra de Video Alternativo

9 al 13 Septiembre

### Categorías:

Ficción - Documental -  
Experimental (hasta 40 minutos)

### Jurado:

Rodolfo Hermida - Carmen Guarini  
Eduardo Antín - Luis Cruz -  
Diego Panich

Se reciben trabajos hasta  
el 22 de Agosto.

Todos los videos serán exhibidos.



**LA TRIBU**

Lambaré 873 Capital Federal • Tel: 865 7554

Auspicia

**EL AMANTE**





## SEGUNDAS PARTES SI SON BUENAS



**Shine: The Complete Classics,** música académica del film homónimo compuesta por diversos autores clásicos; 1997, Philips (Polygram)

Con este trillado —pero necesario— título comienza el comentario sobre el segundo disco de la película *Shine* (*Claroscuro*), en el que se ofrecen las versiones casi completas de las obras de música clásica que forman parte de la banda sonora.

En lo que corresponde a David Hirschfelder, procuró en su partitura original lograr climas contradictorios. Opresivos pero luminosos. Trágicos pero ilusorios. En penumbra pero nunca llegando a la oscuridad total.

El primer disco de *Shine* fue un éxito en Argentina, estuvo varias semanas entre los discos más vendidos según la cámara que agrupa al sector, y esta fue una buena chance para que la compañía que lo editó se propusiera lanzar una segunda versión, pero en esta ocasión con los temas de música académica que aparecen musicalizando el film australiano.

De este modo, dejaron contentos tanto a los fanáticos de la música de cine como a los cultores de la música clásica, evitando que estos últimos —para no perder la costumbre— se quejaron de que nunca se edita un segundo disco con dichos trabajos completos. En este segundo trabajo basado en *Claroscuro*, cada obra tiene su especial significado, que obviamente no desentona —más allá de que en la película se escuchan fraccionadas— con el concepto global del film dirigido por Scott Hicks.

Tanto el *Concierto N.º 3 para piano y orquesta* del ruso Serguei

Rachmaninoff, como *La polonesa* del polaco Frédéric Chopin, *El vuelo del moscardón* del también ruso Nikolai Rimsky-Korsakov o el cuarto movimiento de la *Sinfonía N.º 9* del teutón Ludwig van Beethoven —por citar algunas— no solo representan en sí mismas la excelencia y, en el caso de las tres primeras, la erudición al pulsar las teclas de un piano, sino que también trascendieron sus propios límites hasta alzarse por encima de sus autores.

El concierto de Rachmaninoff nació en el marco de la ambición de su autor por comprarse un auto (describiendo este hecho a grandes trazos) y del desprecio que tenía por viajar a los Estados Unidos. Pero como en dicho país sus trabajos eran muy bien pagos y conseguía una excelente difusión, no le quedó más remedio que partir hacia tierras americanas. Sin lugar a dudas este es uno de los trabajos que muestra al piano en su máxima expresión sin ahorrarse ningún brillo o incandescencia. Compuesto por tres movimientos espléndidos, es un verdadero reto para los ejecutantes, no por la rapidez sino por la solidez que debe tener al sentarse en la banqueta para tocarlo, y aunque no es una obra extremadamente difícil, requiere mucha concentración.

No pretendemos hacer de esta columna una tribuna de la música clásica (*El Amante / Cine* no es una revista musical), pero es bueno recordar que el autor de *La polonesa* también tuvo una vida sufrida y ello se ve, se siente, reflejado en los climas de sus obras. *La polonesa* lo muestra, frenético, tratando de escapar de algo —quizá de sus sufridos amores o de su temprana enfermedad—, tomándose luego un respiro y luego comenzando nuevamente su batalla interna. Hecho muy afín a casi todos los que revolucionaron el período romántico.

Aquí puede trazarse un paralelo con la vida del protagonista de *Shine*, quien desde el amor que siente por la música, se ve manipulado, exprimido, diseccionado, y por el amor hacia ella renace —como decíamos en el número anterior— como el Ave Fénix.

En lo que respecta a *El vuelo del moscardón*, del ruso Rimsky-

Korsakov, este es un ejemplo de cualidad innata a la hora de tocar un piano. No solo requiere de concentración, sino también de experiencia y dedicación, y es uno de los símbolos dentro del film con el que David Helfgott es mostrado al gran público como un virtuoso.

No hay mucho para decir sobre la obra rusa, salvo que lleva su nombre porque recuerda el vuelo de un insecto y está afianzada en una sucesión de escalas musicales y que, a diferencia del primer disco de *Shine*, aquí aparece interpretada solo por la orquesta. Podríamos seguir escribiendo y reescribiendo pero hay dos discos más que esperan ser comentados. En síntesis: una idea muy bien aprovechada la de sacar a la venta un disco doble con 14 obras de música clásica, eminentemente para piano, que oficia de conclusión en el significado global del film australiano.

## LA CANCIÓN DE TU SECRETO

**Las canciones de Almodóvar,** música de varios films del cineasta español, con algunos temas compuestos por él; 1998, Hispavox (EMI)

Con una estupenda presentación, desde el punto de vista gráfico y musical, la multinacional y centenaria EMI lanzó este disco al mercado prácticamente al mismo tiempo que BMG hacía lo suyo con *Carne trémula*, merced al éxito y expectativa para con Almodóvar en su nuevo film.

Si bien aún no puede hablarse del tándem Pedro Almodóvar-Alberto Iglesias como director y compositor musical respectivamente, y de una labor recíproca entre ambos en ese campo, lo cierto es que Iglesias, tras su trabajo en 1995 en *La flor de mi secreto*, volvió a ser solicitado por su compatriota para *Carne trémula*, hecho inédito en la carrera del cineasta, que prefirió siempre, mayoritariamente, las musicalizaciones a la composición original.

Al margen de tratarse de temas pop (melódicos), Almodóvar los coloca en las escenas de sus películas de tal forma que

cumplen la función de cualquier obra musical incidental dentro de un film: anticipar, sostener y empujar el desarrollo de lo que se ve en pantalla.

Temas realmente delicados desde el punto de vista musical y tremendamente poéticos —los más románticos—, algunos boleros conocidos y otros no tanto, también dejan ver la pluma del propio Almodóvar (por ejemplo, en *Suck It to Me* y *Gran gana*). Desfilan, con la correspondiente ficha técnica de cada película, canciones de films como *Tacones lejanos*, *Laberinto de pasiones*, *Matador*, *La ley del deseo* o *Kika*.

## CON ALGUNAS ESPERANZAS



**Great Expectations,** música de la película *Grandes esperanzas* en forma de compilado de pop de varios grupos y solistas; 1998, Atlantic (Warner)

Si bien este disco no es un gran disco, es un buen disco y sirve, al menos, de consuelo, ya que a la Argentina no llegó todavía el que tiene la música original compuesta por el brannaghiano Patrick Doyle.

Afortunadamente los aires pop que se respiran en este CD, con temas de, por ejemplo, Tori Amos, Pulp, Iggy Pop y esa morenaza impre-sio-nan-te llamada Cesaria Evora, son frescos, muy frescos. De los 16 temas pueden destacarse *Siren*, *Like a Friend*, *Today*, *Herornament*, *Success* y el broche de oro, perlas, brillante y platino *Bésame mucho* cantado por Cesaria Evora, quien seguramente pasará a la historia como una de las grandes voces del jazz.

Afortunadamente este compilado no repite el efecto Valium que consiguió el director con *Grandes esperanzas*, Alfonso Cuarón. ■



## LOS ASESINOS



*The Killers*, EE.UU., 1946, dirigida por Robert Siodmak, con Burt Lancaster, Ava Gardner, Albert Dekker, Edmond O'Brien y Sam Levene. (Epoca)

En cualquier antología de las mejores películas del policial negro figura *The Killers*, el film de Siodmak basado en el cuento breve —dos páginas con letra chica— de Ernest Hemingway. Más allá de las discutibles listas sobre películas, de aquellos títulos que siempre sobresalen como los más representativos de cada género y de las explicaciones rutinarias de críticos e historiadores, *Los asesinos* es un ejemplo fundamental para entender el cine negro, infinitamente superior, por citar dos casos, a las sobrevaloradas *Laura* de Otto Preminger y *El halcón maltés* de John Huston. Primero, por la novedosa adaptación del relato original, ya que el cuento de Hemingway se desarrolla en los diez primeros minutos de la película. En ese prólogo —una escena plena de detalles ínfimos, que debería mostrarse en las escuelas de cine— Siodmak resume la estética de la película: *Los asesinos* es un policial de climas, con una exquisita narración a base de *raccontos* y con una historia que respeta los códigos del género

(traiciones, personajes marginales y poderosos, las dificultades para revelar varias verdades al mismo tiempo) pero en aplicarlos mecánicamente. El trabajo que debe realizar el agente de una compañía de seguros (Edmond O'Brien) parece fácil: averiguar qué pasó con el dinero robado de una fábrica. Sin embargo, la estructura de *Los asesinos* recuerda a *El ciudadano* de Welles ya que el empleado de seguros se contacta con policías, miembros de la banda y otros personajes relacionados con el robo, no solo con el propósito de descubrir el destino del dinero —otro tema del policial negro— sino también para investigar las razones del asesinato del sueco Ole (Burt Lancaster).

*Los asesinos* es un ejemplo de sintaxis narrativa donde los elementos del lenguaje cinematográfico se encuentran al servicio de la historia. Es una película de una gran modernidad que se anticipa a las alteraciones temporales de *Casta de malditos* de Kubrick y a los manierismos formales de *Perros de la calle* de Tarantino. Por ejemplo, en relación con esta última película, la escena del asalto a la fábrica muestra por qué *Los asesinos* es un film único y prestigioso dentro del policial negro. En la escena del robo, filmada en un plano secuencia de dos minutos, la cámara se desplaza con una grúa y desarrolla sus movimientos mostrando solo lo necesario, recurriendo al espacio off con maestría y elegancia. Seguramente —y aunque la duración de la toma es menor— ese momento de *Los asesinos* fue analizado por Welles para su plano secuencia inicial en *Sed de mal*.

En la adaptación del cuento, aunque no figura en los créditos, estuvo John Huston. Además, *Los asesinos* marcó el debut de dos intérpretes: el citado Lancaster y Ava Gardner como la peligrosa Kitty Collins, aquella comehombres que hizo desvariar a Frank Sinatra y que continúa quitándole el sueño a Tomás Abraham. ■

Gustavo J. Castagna

## DOS CHICAS ENAMORADAS



*The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love*, EE.UU., 1995, dirigida por María Maggenti, con Laurel Holloman y Nicole Parker. (Gativideo)

En el Centro Cultural Universitario de la UNAM (México) vi a comienzos de este año *Dos muchachas enamoradas* de María Maggenti. El título original de este film norteamericano es *The Incredibly True Adventures of Two Girls in Love* y creo que en él está casi todo dicho. Me sorprende el estreno en video pero es bienvenido. Se trata de una comedia de iniciación sexual adolescente con chica de clase baja y chica de clase alta. Aparte de la primera diferencia obvia con el resto del cine de este subgénero, la película es distinta porque no sabemos que se trata de un film de iniciación hasta el momento clave. La historia empieza floja en los primeros minutos pero luego mejora muchísimo y supera el tema de la iniciación sexual con buen estilo, buen criterio y sin ninguna de las ñoñerías del cine de Hollywood. Sexo entre dos personas y no entre dos estrellas que juegan a la corrección política cuidando de no ofender a nadie. La familia de lesbianas de una de las

protagonistas es tan insólita que no recuerdo haber visto otra similar. Las ñoñerías aparecen después, en un final espectacular que combina el disparate generalizado (al borde de ser malo) con todo el elenco junto en una escena absurda y terriblemente tierna al mismo tiempo, una rara fusión que da buen resultado. Además, a esa altura uno ya se ha encariñado con los personajes y con esta original película. ■

Santiago García

## LA HISTORIA SE HACE DE NOCHE

*History Is Made at Night*, EE.UU., 1937, dirigida por Frank Borzage, con Charles Boyer, Jean Arthur, Leo Carrillo, Colin Clive e Ivan Lebedeff. (Epoca)

Como Gregory La Cava o Mitchell Leisen, Borzage es uno de esos directores a los que los cinéfilos conceden desde hace tiempo un lugar de prestigio incuestionado, pero que aún aguardan la atención que se merecen en un público más amplio. Su obra, repartida entre el mudo y el sonoro con igual maestría (¿de cuántos directores puede decirse lo mismo?), sostuvo como bandera un romanticismo extremo, sin concesiones, que sublimaba los materiales más diversos y atravesaba géneros a veces en la misma película, como en este caso. *La historia se hace de noche* es comedia, *thriller*, film de aventuras y melodrama; todo a alta velocidad y con extrema elegancia, tanta como la de los paquebotes, rascacielos, hoteles y restaurantes que ambientan las peripecias del desavenido y millonario matrimonio integrado por Bruce e Irene Veil (Colin Clive / Jean Arthur) y el audaz, enamorado, nocturno y parisino Paul (Charles Boyer). Delitos planeados y encuentros fortuitos, aplazamientos y confusiones se suceden vertiginosamente. Y el amor, ese motor que mueve a los personajes borzagianos (desde el





enfermizo y perverso de Bruce hasta el todopoderoso de Paul, pasando por el ambiguo que distribuye entre la *alta cocina* y su amigo Paul el incondicional Cesare —Leo Carrillo—, guía a una historia que se hace siempre de noche pero a lo largo de los lugares más insólitos: Borzage podría haber hecho a sus amantes dar la vuelta al mundo en esos 97 minutos, y aun así uno lo seguiría, confiado en los poderes del amor y la simpatía. En *La historia se hace de noche*, a falta de esa heroína quintaesencial que fue para Borzage Margaret Sullivan, está Jean Arthur, más dispuesta a la aventura que al padecimiento o la languidez que el amor romántico

suele imponer a las criaturas femeninas. Su vitalidad y buen humor impregnan el film de un modo que por momentos —como los hombres que la rodean— todo parece girar a su alrededor mientras es atemorizada, secuestrada, seducida, o se dispone a vivir la vida mientras (literalmente) revolea la chancleta o supone que le quedan unos minutos de vida junto a su amado.

A despecho de toda contención, sometiendo a una prueba tras otra a su pareja protagonista, *La historia se hace de noche* se traslada fluidamente desde París a Nueva York, y de allí se dirige al Atlántico Norte, para un clímax con espectacular naufragio incluido. Ver su final en 1998 propone algo así como un *Titanic* feliz, donde un universo desbocado no impide el castigo a los malvados y la dicha de los justos en un romance eterno. Un universo como Borzage quería, postulando que toda adversidad —tuviera la forma de un marido poderoso, ruin y criminal, o de un iceberg descomunal— podía ser superada. Un mundo peligroso pero, en última instancia, corregible por el amor. ■

Eduardo A. Russo

## NORMA JEAN Y MARILYN

***Norma Jean and Marilyn*, EE.UU., 1998, dirigida por Tim Fywell, con Ashley Judd, Mira Sorvino y Josh Charles. (Gativideo)**

De un tiempo a esta parte HBO ha decidido realizar los biopics más efectistas sobre personajes escandalosos de la actualidad. Entre los cinéfilos provocó especial asombro la historia de Mía Farrow, donde las trifulcas sexuales se sucedían y no quedaba títere con cabeza.

En esta película resolvieron viajar más lejos y meterse con Marilyn Monroe. El resultado es un disparate que supera todo lo que uno pueda imaginar sobre el tema.

Norma Jean (Ashley Judd) es una trepadora sin límites que solo desea ser estrella y que, dejando atrás un pasado de abusos, se acuesta con todo aquel que la pueda ayudar, incluyendo a Natasha, su instructora personal de actuación. Cuando accede al estrellato debe cambiarse el nombre y operar su rostro.

Aunque nadie lo diga, también se opera el cuerpo porque a Marilyn la interpreta Mira Sorvino. Es el

comienzo del descontrol. Marilyn es una esquizofrénica que se la pasa discutiendo con Norma Jean durante toda la película. Como en su vida no faltaron maridos ni escándalos, los 108 minutos son una montaña rusa de cachetadas, pastillas, alcohol y muchos insultos a Marilyn por parte de todos los personajes. Tampoco faltan una alta cantidad de desnudos plenamente injustificados. Pero, como quien los hace es Ashley Judd, los cinéfilos babosos estarán de fiesta; y si a ello se suma la presencia de Mira Sorvino, está claro que los directivos de HBO pensaron en su público cautivo. El verdadero problema es que la película es un insulto frontal a Marilyn, tratada como una enferma mental estúpida. Nada se dice de cómo varias personas de su entorno se aprovecharon de ella, ni de su carisma inigualable en la historia del cine. Su melancolía es impensable en este contexto y sus grandes films solo parecen un accidente. Los disparates no terminan con la película: en la caja del video se cuenta el argumento y se habla del romance entre Norma Jean y el [basquetbolista] Joe Di Maggio. ■

Santiago García

## las buenas, las malas y las feas

|                                  |              |             | Q | FF | GN | GJC | SG | AL | JG |
|----------------------------------|--------------|-------------|---|----|----|-----|----|----|----|
| Abuso de poder                   | L. Tamahori  | Gativideo   | 3 |    | 4  |     | 4  | 7  |    |
| Amistad                          | S. Spielberg | AVH         | 9 | 8  | 5  |     | 8  | 4  |    |
| Colores primarios                | M. Nichols   | AVH         | 6 |    | 5  | 6   | 5  | 7  |    |
| El desvío                        | H. Maldonado | Transeuropa | 5 |    | 6  | 5   |    |    |    |
| El faro                          | E. Mignogna  | AVH         | 2 | 3  |    | 3   |    | 3  |    |
| El mensajero                     | K. Costner   | AVH         |   |    |    | 1   | 7  |    |    |
| El mundo de las Spice Girls      | A. Cummings  | LK-Tel      |   |    |    | 4   | 3  | 1  |    |
| El secreto detrás de la puerta   | F. Lang      | Epoca       |   |    |    |     |    |    | 6  |
| Invasión                         | P. Verhoeven | Gativideo   | 7 |    | 4  | 6   | 2  |    |    |
| Justicia roja                    | J. Avnet     | AVH         |   |    |    |     |    |    |    |
| La mujer del puerto              | A. Ripstein  | AVH         | 8 | 8  | 8  | 8   | 8  | 8  | 9  |
| Los asesinos                     | R. Siodmak   | Epoca       |   |    |    | 10  | 10 |    | 10 |
| Mar de amores                    | V. Dinenzon  | Gativideo   |   |    |    | 2   | 2  |    |    |
| Mejor... imposible               | J. L. Brooks | LK-Tel      | 6 | 8  | 8  | 5   | 9  | 6  |    |
| Norma Jean y Marilyn             | T. Fywell    | Gativideo   |   |    |    | 4   | 3  |    | 4  |
| Señora Dalloway                  | M. Gorris    | AVH         |   | 6  |    |     | 3  | 4  | 4  |
| Siete años en el Tibet           | J. J. Annaud | Gativideo   | 4 |    |    | 3   | 1  | 2  |    |
| Una rubia de verdad              | T. Di Cillo  | Gativideo   | 6 | 5  |    | 7   | 6  |    |    |
| 24 horas: algo está por explotar | L. Barone    | Gativideo   | 4 |    |    |     | 2  | 3  |    |



**Abel**, 1986, dirigida por Alex van Warmerdan, con Alex van Warmerdan y Henri Garcin.

He aquí una de las escasísimas producciones holandesas estrenadas en su momento en nuestro país. Narrada en clave de comedia negra, esta sátira a la institución familiar tiene en sus mejores momentos una saludable mirada irreverente que compensa ciertas debilidades de guión y falencias en el ritmo narrativo. En cualquier caso, una obra personal y atractiva que justifica su visión. CV 5, 3/8, 22 hs.; 4/8, 3.45 hs.

**Un disparo en la sombra** (*A Shot in the Dark*), 1964, dirigida por Blake Edwards, con Peter Sellers y Elke Sommer.

Más allá de las inconsecuencias y altibajos de su carrera, particularmente notorios en los últimos años, Blake Edwards es uno de los nombres importantes dentro de la comedia norteamericana. Esta primera secuela de *La pantera rosa*, con el inefable inspector Clouseau como protagonista, dentro de un estilo que fusiona la sofisticación con el absurdo, es probablemente el título más satisfactorio y equilibrado de la serie. Cinecanal, 3/8, 9.35 hs.; 14/8, 4.45 hs.; 24/8, 6.15 hs.

**El pueblo de los malditos** (*Village of the Damned*), 1995, dirigida por John Carpenter, con Christopher Reeve y Kirstie Alley.

Era difícil, aun para un especialista como John Carpenter, realizar una remake del pequeño clásico de Wolf Rilla que consiguiera atrapar la atmósfera tenebrosa y extraña del original. Quienes no hayan visto aquella versión (que se exhibe con alguna frecuencia en TNT) y sean adeptos del director, podrán disfrutar medianamente de este film. Por mi parte, prefiero esperar una nueva exhibición del original. Cinecanal, 4/8, 23.30 hs.; 16/8, 23.50 hs.

**La carnada** (*L'appât*), 1995, dirigida por Bertrand Tavernier, con Marie Giliain y Oliver Struck.

Cuando apareció en *El Amante* la entrevista efectuada a Bertrand Tavernier, me impresionó el fervor con que el director defendía esta película. Lamentablemente no

puedo coincidir con él ya que su mirada sobre la juventud actual no parece la de alguien que tiene una visión crítica sobre la misma, sino la de quien le dispensa un profundo rencor. Además el film no ahorra violencias gratuitas, lo que lo acerca demasiado a las producciones norteamericanas de las que pretende diferenciarse. I-SAT, 7/8, 22.45 hs.; 15/8, 2.15 hs.

**El único juego en la ciudad** (*The Only Game in Town*), 1970, dirigida por George Stevens, con Elizabeth Taylor y Warren Beatty.

La pesadez y grandilocuencia de sus últimas películas —más precisamente a partir de *El desconocido*— han fortalecido la reputación de George Stevens como representante del cine de *qualité* norteamericano. En su última película, que narra el romance entre una corista y un jugador, el director logra por momentos retomar la ligereza de sus títulos más valiosos de los años 30 y 40. Un final decoroso para un director poco estudiado. Cinecanal, 18/8, 23.50 hs.; 24/8, 11.20 hs.; 29/8, 4.35 hs.

**Asustemos a Jessica hasta morir** (*Let's Scare Jessica to Death*), 1971, dirigida por John Hancock, con Zohra Lampert y Barton Heyman.

Esta película es una buena muestra para contraponer a las películas de terror de los últimos años. Primer film de John Hancock, es un relato que, más allá de algunos problemas en lo que hace a su punto de vista, consigue sus climas a partir de una narración en términos visuales que convierte a cada objeto en una presencia amenazante y de una adecuada utilización del fuera de campo. Imperdible para los amantes del género. Cinecanal, 7/8, 11.45 hs.; 16/8, 7.15 hs.; 26/8, 5 hs.

**Tres en una almohada** (*Willie and Phil*), 1980, dirigida por Paul Mazursky, con Michael Ontkean y Margot Kidder.

Aunque parezca una herejía, debo decir que esta remake-homenaje de *Jules et Jim* de Truffaut del generalmente irrelevante Paul Mazursky, está bastante mejor de lo que podría esperarse a priori. Sin entrar en comparaciones que pueden ser más odiosas que nunca, señalo que la calidez del relato y las

excelentes interpretaciones, sobre todo de Kidder y Ray Sharkey, ayudan a que los resultados sean dignos. Cinecanal, 19/8, 23.40 hs.; 26/8, 1.10 hs.

**Asesinato en el lago chino** (*The China Lake Murders*), 1990, dirigida por Alan Metzger, con Tom Skerritt y Michael Parks.

A veces algunos TV movies ofrecen agradables sorpresas. Es el caso de este film hecho para el cable que narra el enfrentamiento que se produce entre dos policías de un pequeño y tranquilo poblado ante la aparición de un asesino en el lugar. Nada del otro mundo pero un relato efectivo y entretenido. Cinecanal, 6/8, 15.40 y 20.25 hs.; 16/8, 8.15 hs.; 28/8, 8.15 y 15.15 hs.

**Una historia diferente** (*A Different Story*), 1978, dirigida por Paul Aaron, con Perry King y Meg Foster.

Ante la posibilidad de ser deportados, un homosexual y una lesbiana deciden casarse y se terminan enamorando. El recuerdo que tengo del film es el de una película que funcionaba bien en su primera mitad para desbarrancarse luego al no llevar el director su idea argumental hasta las últimas consecuencias. Será bueno ver si hoy, a veinte años de su realización, el film mantiene interés. CV 31, 26/8, 22 hs.

**Pat Garrett y Billy the Kid** (*Pat Garrett & Billy the Kid*), 1973, dirigida por Sam Peckinpah, con James Coburn y Kris Kristofferson.

Siempre tengo la esperanza de poder ver la versión completa y restaurada de esta película de Sam Peckinpah. No creo que sea esta la oportunidad, pero aun en su edición mutilada, esta versión revisionista de la relación entre los dos míticos personajes es antes que nada una elegíaca mirada sobre un género extinguido y ratifica al director como el último gran maestro del western. TNT, 22/8, 14 y 24 hs.

**Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*), 1960, dirigida por John Sturges, con Yul Brynner y Steve McQueen.

John Sturges, sin haber sido un maestro del género, tiene dentro del western varias obras destacadas.

Esta transposición de *Los siete samurais*, el gran clásico de Akira Kurosawa, a ese terreno, desde luego que no tiene la grandeza del original, pero es un relato bien construido con varias excelentes secuencias de acción. Además ratifica que Kurosawa es el director japonés mas afín a los gustos occidentales. TNT, 15/8, 16 hs.

**Dama por un día** (*Lady for a Day*), 1933, dirigida por Frank Capra, con Warren William y May Robson.

Frank Capra no era todavía, en el momento de filmar esta película, el todopoderoso director-productor que disponía de un control absoluto sobre su material y la elección del reparto. A lo mejor por eso esta pequeña película, cuya remake haría en 1961 con Bette Davis, tiene un particular encanto. Además aquí la habitual pericia narrativa del realizador no se resiente por su predisposición a los mensajes edificantes. Una pequeña joya olvidada. CV 5, 22/8, 13.30 y 19 hs.

**Johnny perdió su fusil** (*Johnny Got His Gun*), 1971, dirigida por Dalton Trumbo, con Timothy Bottoms y Kathy Fields.

Dalton Trumbo fue el único integrante de la nefasta lista macartista de "los 10 de Hollywood" que siguió trabajando (y hasta consiguió algún premio) con diversos seudónimos. El paso a la dirección —trasladando su novela antibélica sobre un soldado horriblemente mutilado que en su lugar de internación tiene alucinaciones y recuerdos— fue poco afortunado, ya que la película, más allá de su "mensaje", es pretenciosa, redundante y pobremente filmada. De todas maneras su exhibición es una curiosidad.

**Film & Arts**, 4/8, 0, 8 y 16 hs.; 18/8, 22 hs.; 19/8, 6 y 14 hs.

**Un extraño en Wetherby** (*Wetherby*), 1985, dirigida por David Hare, con Vanessa Redgrave y Joely Richardson.

El inglés David Hare, un prolífico autor teatral devenido cineasta, no tiene demasiados títulos recomendables en su filmografía. En su primera película, la más atendible de su obra, narra las consecuencias que provoca en una



madura profesora la inesperada llegada de un joven de quien se enamora. La constante utilización de flashbacks produce cierta dispersión narrativa, pero algunos pasajes de gran intensidad y las excelentes actuaciones son puntos a favor de un film no totalmente logrado pero interesante.

CV 31, 16/8, 22 hs.; 28/8, 23.45 hs.

**Sé dónde voy** (*I Know Where I'm Going*), 1945, dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger, con Wendy Hiller y Roger Livesey.

Powell y Pressburger codirigieron varios títulos a los que hoy se puede considerar entre los más importantes de esa época, no solo en Inglaterra sino también en el mundo. Este film sobre una mujer que viaja a Escocia para casarse por conveniencia con un hombre mucho mayor que ella pero se enamora de otro joven, tal vez no tenga la dimensión de otras obras de la dupla, pero es una película plagada de lirismo. Para no dejar pasar, ya que se trata de una de las obras menos vistas de los autores. Film & Arts, 13/8, 22 hs.; 14/8, 6 y 14 hs.; 20/8, 0.15, 8.15 y 16.15 hs.

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

Una cosa que siempre debe

señalarse cuando se habla de la obra de John Ford es su asombrosa modernidad narrativa, algo que es particularmente detectable en algunos títulos considerados menores de su filmografía (este film, *Río Grande*, *El precio de la gloria*). Aquí estamos ante un film casi sin picos dramáticos, absolutamente abierto en su estructura, que solo relata las peripecias cotidianas de una caravana que viaja a través del desierto. Una auténtica obra maestra.

I-SAT, 1/8, 14 hs.; 2/8, 10.30 hs.

**La bestia debe morir**, 1952, dirigida por Román Viñoly Barreto, con Narciso Ibáñez Menta y Guillermo Battaglia.

No son muchos los títulos destacados en la carrera de Román Viñoly Barreto, pero esta adaptación de la excelente novela de Nicholas Blake, sobre un hombre que busca al conductor de un coche que atropelló y mató a su hijo, está entre lo mejor de su obra. El riesgo que se corría por la presencia de Ibáñez Menta y Battaglia juntos en el reparto se ve rápidamente superado ya que ambos, en un inesperado esfuerzo de autocontrol, consiguen los que tal vez sean los mejores trabajos de sus respectivas carreras.

Space, 24/8, 13.15 hs.

**Mi mundo privado** (*My Own Private Idaho*), 1991, dirigida por Gus Van Sant, con River Phoenix y Keanu Reeves.

Gus Van Sant forma parte de la interminable galería de directores que tras un auspicioso comienzo recalan en la mediocridad y el convencionalismo. Este relato sobre la relación que se entabla entre un joven narcoléptico y el hijo de un poderoso político, con ecos shakespearianos y claras influencias de la obra de Fassbinder, tiene una intensidad emocional que el realizador no recuperará en sus obras posteriores. Space, 20/8, 22 hs.; 21/8, 1.30 hs.

**Lo que queda del día** (*The Remains of the Day*), 1993, dirigida por James Ivory, con Anthony Hopkins y Emma Thompson.

Los prolijos y remilgados films de James Ivory nunca contaron con mi favoritismo, pero debo reconocer que Sr. y Sra. *Bridge* y esta película de algún modo me reconciliaron con él. Aquí el relato sobre la relación que se entabla entre el reprimido mayordomo y la eficiente ama de llaves de una mansión señorial tiene toques de ironía y momentos de emoción infrecuentes en la obra del director. A muchos podrá impactar el meticuloso trabajo de composición de Hopkins,

pero es Emma Thompson quien realmente brilla en su magnífica interpretación de Miss Kenton. HBO, 4/8, 22.30 hs.; 9/8, 14 hs.; 17/8, 12 hs.; 20/8, 15 hs.; 30/8, 4 hs.

**Castillos de arena** (*The King of Marvin Gardens*), 1972, dirigida por Bob Rafelson, con Jack Nicholson y Bruce Dern.

La carrera de Bob Rafelson, como la de muchos otros directores promisorios, se fue diluyendo con el paso del tiempo. Cuando hace muchos años vi este film en el viejo y pequeño cine Studio de Santa Fe y Pueyrredón, me impresionó su lúcida mirada sobre el desencanto y la alienación como contracara del "sueño americano", planteada a través de la conflictiva relación entre dos hermanos. Será cosa de verla hoy y comprobar si aquel recuerdo se sostiene.

Cinemax, 16/8, 13.45 hs.; 19/8, 8.30 hs.; 24/8, 11.45 hs.; 27/8, 9.15 hs.

**Sed de vivir** (*Lust for Life*), 1956, dirigida por Vincente Minnelli, con Kirk Douglas y Anthony Quinn.

Alguna vez señalé que el tema principal que aflora en las películas de Vincente Minnelli es el esfuerzo de sus protagonistas por conciliar sus sueños personales con la realidad. Esto se aprecia claramente en esta personal biografía de

**Ahora en el C.I.C. podés iniciar tu carrera en Agosto...**

## CARRERA de DIRECCION de CINE y TELEVISION

- Título Oficial -

**Abierta la Inscripción - Inicio de Clases: 18 de Agosto**

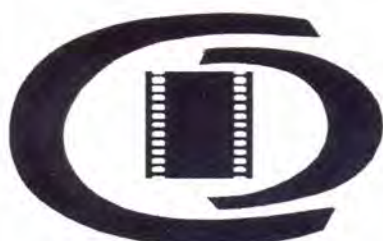
**Formación profesional en las áreas de:**

**Dirección-Guión-Producción-Iluminación-Cámara-Montaje-Sonido**

• Docentes de reconocida trayectoria en Cine y TV.

• Prácticas constantes en video y filmico 16-35 mm.

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



**CENTRO  
DE INVESTIGACION  
CINEMATOGRAFICA**

Instituto Incorporado a la  
Enseñanza Oficial A-1178

**Informes e inscripción**

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

**553-5120 / 553-2775**

**E-Mail: cinecic@impsat1.com.ar**



Vincent van Gogh, que es uno de los films más representativos del director. Ojalá la copia a exhibirse haga justicia al elaborado tratamiento del color realizado por Minnelli en este film.  
Space, 6/8, 16.30 hs.; 7/8, 9.30 hs.

**El ocaso de un pueblo** (*Die Fälschung*), 1981, dirigida por Volker Schlöndorff, con Bruno Ganz y Hanna Schygulla.

La adaptación de obras literarias de gran envergadura es una de las

características principales del alemán Volker Schlöndorff. Aquí se aleja de esa vocación para narrar este relato sobre un periodista que es enviado a cubrir la guerra civil en el Líbano, la relación que entabla con una viuda que vive allí y los

efectos que provoca la contienda sobre su personalidad. Una película sombría y estremecedora que es uno de los títulos menos conocidos del director, pero al mismo tiempo su mejor film.  
HBO, 27/8, 22 hs. ■

## JACQUES DEMY: LOS CAPRICHIOS DEL AZAR

Los cinéfilos tenemos siempre un puñado de directores y películas que forman parte de nuestra galería personal de preferencias. Esta circunstancia es muchas veces independiente del valor intrínseco de la obra de esos realizadores, que puede no ser valiosa en su totalidad, o del reconocimiento que se les dispensa por parte de la crítica. En mi caso personal, Jacques Demy es uno de esos cineastas. Director al que gran parte del público solo conoce por la exitosa *Los paraguas de Cherburgo*, es sin embargo responsable de una de las filmografías más personales del cine francés de los últimos cuarenta años. Nacido en 1931, sus primeros trabajos fueron como colaborador del director de animación Paul Grimault y del documentalista George Rouquier. Luego de realizar algunos cortos, en 1960 se produjo su deslumbrante debut con *Lola*, en mi opinión una de las más grandes óperas primas de la historia del cine. Ambientada en la ciudad puerto de Nantes, narra la simple historia de una bailarina de cabaret (inolvidable Anouk Aimée) pretendida por tres hombres. Todas las constantes temáticas y estilísticas del cine de Demy aparecen ya en esta película: la ligereza de tono, que en ningún caso debe confundirse con superficialidad; una manera de desplazar a los personajes en el cuadro que emparentan su cine con el musical americano; la capacidad para transformar el lugar donde transcurre la historia en un protagonista más de la misma; el azar como elemento determinante de las relaciones entre los personajes y un fatalismo que tiñe sus películas de una inocultable melancolía. Si a ello le sumamos la gran iluminación en blanco y negro, que capta con precisión el brumoso ambiente de la ciudad, una excelente utilización de la pantalla ancha y un virtuosismo y fluidez en los movimientos de cámara —no casualmente la película está dedicada a Max Ophüls— infrecuente en un debutante, no tengo dudas de que nos encontramos ante una obra maestra, una de las más perdurables de las producidas por la Nouvelle Vague. Luego de dirigir un episodio del film colectivo *Los siete pecados capitales*, del que no tengo casi recuerdo, Demy realizó su segunda película, *Fiebre*, en la cual desarrolla dos de sus temas predilectos: la seducción como eje central de la relación hombre-mujer y el ya mencionado azar como motivador determinante de las relaciones y conductas de los personajes. Aquí una jugadora compulsiva (Jeanne Moreau, con un glamour solo comparable al que exhibiera en *Jules et Jim*) arrastra a las mesas de juego de Niza y Montecarlo a un joven que veranea en el lugar. Film absolutamente personal, solo en

apariciencia menor y con un final tan arbitrario como el resultado de una jugada de ruleta, consigue también que el lugar donde se desarrolla la acción (la Costa Azul francesa) se transforme en una vívida presencia. La tercera película de Demy y el film por el que accedió a una fugaz popularidad fue *Los paraguas de Cherburgo*. Aquí estamos no solo frente a una obra maestra, sino ante un film revolucionario dentro de un género —el cine musical— que ya había dado lo mejor de sí y estaba en un claro proceso de extinción. Por primera vez en la historia del cine, Demy realiza un film cuyos diálogos son cantados desde la primera hasta la última palabra y el resultado no es jamás forzado, dando la impresión en todo momento de que la película no se podría haber realizado de ninguna otra manera. Por supuesto que hay un mérito indiscutible en la notable partitura musical de Michel Legrand. Pero es sin duda la formidable puesta en escena de Demy, que incluye una utilización del color y los decorados en función dramática de claras reminiscencias minnellianas, lo que le otorga a la película su estatus de obra maestra de la cinematografía mundial de cualquier género. El éxito crítico y de público de este film impulsó a Demy a realizar *Las señoritas de Rochefort*, un homenaje a la comedia musical norteamericana, cuyos resultados estuvieron bastante por debajo de lo esperado. A pesar de la irresistible vitalidad de algunas escenas, el film es estirado y falto de ritmo, el elenco parece inadecuado en varios casos, la música de Legrand es mucho menos inspirada y, sobre todas las cosas, se nota la dificultad de un director espiritualmente tan francés como Demy para hacer una película "a la manera" de Hollywood. Sin embargo, el interés de Demy por la cultura norteamericana lo llevó a los Estados Unidos a filmar *Se alquila una modelo*, una suerte de secuela de *Lola*, y lo menos que se puede decir de los resultados es que son fascinantes. Han pasado diez años y *Lola* (otra vez Anouk Aimée y de nuevo inolvidable) ha sido abandonada por su marido y está en Los Angeles, donde trabaja en un negocio que ofrece a sus empleadas para fotografiarse con los eventuales clientes. En ese lugar se encuentra con un joven en crisis con su pareja y la relación que se entabla entre ambos es el núcleo central de la película. El film de Demy es una crónica asordada, recatada y pudorosa sobre la insatisfacción, el desencanto y la pérdida de ilusiones dentro del *american way of life*. Film de una melancolía infinita y con una excelente banda de sonido que recoge temas de varios grupos de la época hoy casi olvidados, es también una de esas obras que transforman al lugar donde transcurre la historia (en este caso Los Angeles) en auténtico protagonista central de la misma. Las dos siguientes

películas de Jacques Demy fueron traslaciones de relatos presumiblemente dirigidos a los niños, pero cuyos rasgos de negrura y las adaptaciones del director los hacen más aptos para adultos de diversas edades. *Piel de asno*, según el cuento de Perrault, mantiene las connotaciones incestuosas del original, junto a un tono que por momentos la acerca a *La bella y la bestia* de Cocteau. En este caso Demy vuelve a mostrar la elegancia de su puesta en escena, pero cierta artificiosidad y una frialdad hasta ese momento desconocida en el director perjudican el resultado final. En cuanto a *El flautista de Hamelín*, un relato de aire inocente pero inocultablemente perverso, es convertido por Demy en una mirada sobre la Edad Media de inusual dureza, en la que parecen asomar resonancias actuales. La última película de Demy que se estrenó en Buenos Aires fue *Un hombre en estado interesante*, un film con una idea argumental original —un hombre que queda embarazado— pero que resultó una obra fallida por no parecer Demy la persona adecuada para llevar adelante ese proyecto. A partir de allí su filmografía se hace muy espaciada, dirigiendo solo cuatro películas en quince años: la misteriosa *Lady Oscar*, una coproducción con Japón que casi nadie vio, sobre una mujer educada como si fuera un hombre, y que se exhibirá en agosto en el cable; *Une chambre en ville*, que se dio hace muchos años en Buenos Aires en un único día en una Semana de Cine Francés y de la que recuerdo una formidable secuencia musical filmada en las calles de París; *Parking*, un relato que mezcla lo real y lo mitológico que se proyectó en alguna madrugada en el cable y que estaba ostensiblemente perjudicado por el doblaje, y *Trois places pour le 26*, su última película de 1988, que desconozco. La prematura desaparición de Jacques Demy en 1990, cuando aún no había cumplido los sesenta años, privó al cine de un realizador que, más allá de lo espaciado e irregular de su última producción, tenía todavía mucho para ofrecer dentro de una cinematografía actualmente tan escasa en talentos como la francesa. Sugiero no dejar pasar la oportunidad de ver las dos obras de Jacques Demy que se proyectarán en agosto, ya que *Se alquila una modelo* es una gran película que hace lustros que no se exhibe y *Lady Oscar* es un auténtico film maldito.

**Se alquila una modelo** (*Model Shop*), 1969, con Anouk Aimée y Gary Lockwood. HBO, 8/8, 11.45 hs.; 12/8, 14 hs.; 17/8, 9 hs.; 28/8, 5.15 hs.  
**Lady Oscar**, 1979, con Catriona McColl y Barry Stokes. CV 5, 29/8, 22 hs.; 30/8, 3.15 hs. ■

Jorge García



# Para ver en agosto

|                  |                                                                                 |                  |                                                                                    |
|------------------|---------------------------------------------------------------------------------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Sábado</b>    | <i>Amarga victoria</i> (N. Ray)<br>Cinemax, 8 hs.                               | <b>Domingo</b>   | <i>Dersu Uzala</i> (A. Kurosawa)<br>Cinemax, 11.15 hs.                             |
| <b>I</b>         | <i>Rashomon</i> (A. Kurosawa)<br>Film & Arts, 22 hs.                            | <b>I6</b>        | <i>El séptimo sello</i> (I. Bergman)<br>CV 5, 22 hs.                               |
| <b>Domingo</b>   | <i>Pelotón</i> (O. Stone)<br>Cinemax, 22 hs.                                    | <b>Lunes</b>     | <i>Juggernaut</i> (R. Lester)<br>Space, 16.30 hs.                                  |
| <b>2</b>         | <i>El aroma de la papaya verde</i> (T. A. Hung)<br>CV 5, 23.40 hs.              | <b>I7</b>        | <i>Twister</i> (J. De Bont)<br>Cinecanal, 24 hs.                                   |
| <b>Lunes</b>     | <i>Designios de mujer</i> (V. Minnelli)<br>TNT, 8 hs.                           | <b>Martes</b>    | <i>La mujer de mi pasado</i> (J. Tourneur)<br>Space, 23.45 hs.                     |
| <b>3</b>         | <i>La bella y el campeón</i> (R. Shelton)<br>Cinemax, 15.30 hs.                 | <b>I8</b>        | <i>Fuegos en la llanura</i> (K. Ichikawa)<br>Film & Arts, 24 hs.                   |
| <b>Martes</b>    | <i>El capitán Blood</i> (M. Curtiz)<br>CV 5, 11 y 16 hs.                        | <b>Miércoles</b> | <i>El día que sembró el pánico en los EE.UU.</i> (J. Sargent)<br>CV 5, 13 y 19 hs. |
| <b>4</b>         | <i>Tiburón</i> (S. Spielberg)<br>Cinemax, 11.55 hs.                             | <b>I9</b>        | <i>Vacas</i> (J. Medem)<br>Space, 16.30 hs.                                        |
| <b>Miércoles</b> | <i>Harry, el sucio</i> (D. Siegel)<br>Cinemax, 10 hs.                           | <b>Jueves</b>    | <i>Calles peligrosas</i> (M. Scorsese)<br>I-SAT, 22.45 hs.                         |
| <b>5</b>         | <i>Almas perdidas</i> (O. Preminger)<br>CV 5, 11 hs.                            | <b>20</b>        | <i>El usurpador</i> (J. McNaughton)<br>CV 5, 23.40 hs.                             |
| <b>Jueves</b>    | <i>Las zapatillas rojas</i> (M. Powell y E. Pressburger)<br>Film & Arts, 22 hs. | <b>Viernes</b>   | <i>Fabricante de sombras</i> (R. Joffé)<br>CV 31, 14.05 hs.                        |
| <b>6</b>         | <i>Hombres simples</i> (H. Hartley)<br>CV 5, 22 hs.                             | <b>2I</b>        | <i>La zona muerta</i> (D. Cronenberg)<br>Space, 23.45 hs.                          |
| <b>Viernes</b>   | <i>La máscara de la muerte roja</i> (R. Corman)<br>CV 5, 13 y 19 hs.            | <b>Sábado</b>    | <i>Tampopo</i> (J. Itami)<br>Film & Arts, 21.30 hs.                                |
| <b>7</b>         | <i>Volver al futuro</i> (R. Zemeckis)<br>Cinecanal, 18.40 hs.                   | <b>22</b>        | <i>Eclipse mortal</i> (T. Hackford)<br>HBO, 24 hs.                                 |
| <b>Sábado</b>    | <i>¡Qué bello es vivir!</i> (F. Capra)<br>CV 5, 11 y 16 hs.                     | <b>Domingo</b>   | <i>La fuente de la doncella</i> (I. Bergman)<br>CV 5, 22 hs.                       |
| <b>8</b>         | <i>La puerta del infierno</i> (T. Kinugasa)<br>Film & Arts, 22 hs.              | <b>23</b>        | <i>Manon del manantial</i> (C. Berri)<br>Space, 23.45 hs.                          |
| <b>Domingo</b>   | <i>El árbol de la horca</i> (D. Daves)<br>Cinemax, 11.45 hs.                    | <b>Lunes</b>     | <i>Orlando</i> (S. Potter)<br>Space, 22 hs.                                        |
| <b>9</b>         | <i>Sonrisas de una noche de verano</i> (I. Bergman)<br>CV 5, 22 hs.             | <b>24</b>        | <i>La generación de Proteo</i> (D. Cammell)<br>CV 5, 23.40 hs.                     |
| <b>Lunes</b>     | <i>Ambiciones prohibidas</i> (S. Frears)<br>Film & Arts, 7 y 15 hs.             | <b>Martes</b>    | <i>Macbeth</i> (O. Welles)<br>CV 5, 11 y 16 hs.                                    |
| <b>IO</b>        | <i>Los intocables</i> (B. De Palma)<br>CV 31, 23.45 hs.                         | <b>25</b>        | <i>Belle époque</i> (F. Trueba)<br>Space, 23.45 hs.                                |
| <b>Martes</b>    | <i>Muertos de miedo</i> (P. Jackson)<br>CV 5, 23.40 hs.                         | <b>Miércoles</b> | <i>La edad de la inocencia</i> (M. Scorsese)<br>HBO, 10.30 hs.                     |
| <b>II</b>        | <i>El cartero llama dos veces</i> (T. Garnett)<br>Space, 23.45 hs.              | <b>26</b>        | <i>Matilda</i> (D. De Vito)<br>HBO, 20.15 hs.                                      |
| <b>Miércoles</b> | <i>Al este del paraíso</i> (E. Kazan)<br>CV 5, 13 y 19 hs.                      | <b>Jueves</b>    | <i>Simplemente sangre</i> (J. Coen)<br>CV 5, 22 hs.                                |
| <b>I2</b>        | <i>Sensatez y sentimientos</i> (A. Lee)<br>HBO, 11.15 hs.                       | <b>27</b>        | <i>Ugetsu</i> (K. Mizoguchi)<br>Film & Arts, 24 hs.                                |
| <b>Jueves</b>    | <i>Bajo el peso de la ley</i> (J. Jarmusch)<br>CV 5, 22 hs.                     | <b>Viernes</b>   | <i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford)<br>USA Network, 8.30 hs.                      |
| <b>I3</b>        | <i>Drácula</i> (F. Coppola)<br>I-SAT, 22.45 hs.                                 | <b>28</b>        | <i>Un viernes santo mortal</i> (J. Mackenzie)<br>Film & Arts, 22 hs.               |
| <b>Viernes</b>   | <i>Grandes ilusiones</i> (D. Lean)<br>CV 5, 13 y 19 hs.                         | <b>Sábado</b>    | <i>Veracruz</i> (R. Aldrich)<br>I-SAT, 14 hs.                                      |
| <b>I4</b>        | <i>Hamam, el baño turco</i> (F. Ozpetek)<br>Cinemax, 22.15 hs.                  | <b>29</b>        | <i>Ed Wood</i> (T. Burton)<br>HBO, 24 hs.                                          |
| <b>Sábado</b>    | <i>El tesoro del ahorcado</i> (J. Sturges)<br>TNT, 14 hs.                       | <b>Domingo</b>   | <i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma)<br>CV 5, 13 y 19 hs.                      |
| <b>I5</b>        | <i>El ronín 47, partes 1 y 2</i> (K. Mizoguchi)<br>Film & Arts, 21 hs.          | <b>30</b>        | <i>El silencio de los inocentes</i> (J. Demme)<br>Cinemax, 20 hs.                  |
|                  |                                                                                 | <b>Lunes</b>     | <i>Sr. y Sra. Bridge</i> (J. Ivory)<br>Film & Arts, 22 hs.                         |
|                  |                                                                                 | <b>3I</b>        | <i>El inquilino</i> (R. Polanski)<br>Space, 23.45 hs.                              |

Recomendaciones especiales,  
comentadas en la página 60.

# menú de cine en tv



# agenda

**British Arts Centre. Suipacha 1333 (Tel.: 393-6941)**  
**Lindsay Anderson: recordando con ira**  
**Martes 4-8:** *In Celebration* (1975) (a las 17 hs.) y *O Lucky Man* (1973) (a las 19 hs.) (ambas en inglés sin subtítulos). **Martes 11-8:** *Hospital Britannia* (1982) (a las 17, 19 y 21 hs.) (subtitulada). **Martes 18-8:** *Las ballenas de agosto* (1987) (a las 17, 19 y 21 hs.) (subtitulada).

## Concurso Méliès

Está abierta la inscripción para el XVI Concurso Nacional de Video "Georges Méliès", cuyo premio consiste en un viaje a Francia con pasaje y estadía por 10 días. El tema seleccionado es "El desarraigo". Organizan el concurso el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, la Fundación Cinemateca Argentina y UNCIPAR. El reglamento puede retirarse en Basavilbaso 1253 (tel.: 312-6767). Salta 1915, segundo piso (306-0548/0561/0562), y Av. de Mayo 1390 (383-5690). El plazo para la entrega de trabajos vence el 4 de septiembre.

## V Festival Latinoamericano de Video Rosario 98

La Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, la Videoteca Municipal, TEA Imagen y la Comisión Organizadora del Festival Latinoamericano de Video Rosario anuncian que desde el 21 al 27 de septiembre se realizará la quinta edición del evento. La fecha límite para la presentación de trabajos vence el 14 de agosto y los mismos deberán remitirse a Videoteca Municipal, Teatro Municipal Mateo Booz, San Lorenzo 2243, segundo piso (Rosario). Informes: 041-802545/802728. Los videos también pueden enviarse a TEA Imagen (Uriburu 353, primer piso, Cap. Fed.), tel.: 01-954-0057).

## Tiempos Cortos

La tercera edición de Tiempos Cortos, el festival de cortometrajes de la Facultad de Filosofía y Letras, se llevará a cabo del 1 al 6 de septiembre. Del 1 al 4 de septiembre, en la Facultad de Filosofía y Letras, Puán 480, se proyectarán cortometrajes

cedidos por distintas instituciones y embajadas. Se prevé un ciclo de cine y derechos humanos, la proyección de la muestra itinerante del Festival de Rosario y material cedido por la Embajada de Francia, el Centro de Estudios Brasileños y el Instituto Goethe. El 5 y 6 de septiembre, a partir de las 15 hs., en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) se realizará la muestra competitiva.

## Cineclub Claridad. Aráoz 837

Todos los sábados a las 18 hs. La entrada es libre y gratuita.  
 1-8 *El globo rojo*, Albert Lamorisse  
 8-8 *En un año con trece lunas*, Rainer W. Fassbinder  
 15-8 *Europa, Europa*, Agnieszka Holland  
 22-8 *La bella de la Alhambra*, Miguel Barnet  
 29-8 *Ese oscuro objeto del deseo*, Luis Buñuel

## Cineteca Vida. Foro Gandhi. Corrientes 1551

*Berlin Alexanderplatz* de Rainer Werner Fassbinder (versión completa con los 14 capítulos). Desde el 2 de agosto los viernes y domingos a las 20.30 hs. Un capítulo por función. Abono: 5 funciones \$ 10. Entrada \$ 3.

## Goethe-Institut (Corrientes 319)

Más Wim Wenders  
 Miércoles 4, jueves 5 y viernes 6: *Lisbon Story* (1994-95). A las 20 hs.

## Teatro General San Martín. Sala Leopoldo Lugones.

Av. Corrientes 1530  
 El primer cine mudo alemán, antes de Caligari  
 Dieciséis films desconocidos en Argentina, enviados especialmente por la Stiftung Deutsche Kinemathek, con el auspicio y la colaboración del Goethe-Institut. Martes 4 y miércoles 5.  
 Alain Resnais, Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet: correspondencias  
 Diecisiete films con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Del jueves 6 al domingo 23.

## Margaret Mead Festival

Una selección de los documentales exhibidos en la última edición de esta muestra norteamericana dedicada al cine antropológico. Con el auspicio y colaboración del grupo Cine-Ojo. Lunes 24 y martes 25.  
 Pier Paolo Pasolini: la trilogía de la vida y su abjuración  
 Con *El decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*, el gran poeta y cineasta italiano realizó una celebración de la vida de la que luego abjuraría en *Saló o los 120 días de Sodoma*, un film premonitorio de su violenta muerte. Del miércoles 26 al domingo 30.

## Fundación Omega Seguros Retrospectiva Luchino Visconti

Lunes 10: *Obsesión* (1942). Lunes 24: *Bellísima* (1951). A las 14.30, 18 y 21 hs.

## Curso en CEPA (Centro de Estudios y Producción Audiovisual)

La primera escuela de producción audiovisual anuncia el curso *Cómo diseñar, financiar, poner en marcha y ejecutar un proyecto cinematográfico* por Pablo Rovito, Julio Raffo y profesores invitados. Primer módulo: desarrollo de proyectos, coproducciones. Segundo módulo: Producción, marketing y comercialización. Con bibliografía especializada y ejercicios prácticos aplicables a la actividad profesional. Informes e inscripción: Callao 157 8° B, Capital, tel.: 371-1378, de 12 a 16 hs.

## Imagen en trance III

La Dirección General de Bibliotecas del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires organiza el ciclo de cine: *Imagen en trance III*, a realizarse en la Biblioteca Manuel Gálvez (Córdoba 1558), los miércoles de agosto, con entrada libre y gratuita. 5-8, 19 hs.: *Que la fiesta comience* (1974) de Bertrand Tavernier. 12-8, 19 hs.: *Habeas Corpus* (1986) de Jorge Acha. 19-8, 19 hs.: *Videoarte alternativo*. 26-8, 19 hs.: *El ataque del presente al resto de los tiempos* (1985) de Alexander Kluge. Las presentaciones y comentarios estarán a cargo de los licenciados Ricardo Parodi, Raúl García, Rodrigo Alonso y Esteban Ierardo, respectivamente. ■

# NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE



**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MAS DE  
4000 TITULOS  
ALQUILER / VENTA**

**OPERAS  
DOCUMENTALES**

**BIBLIOTECA  
DE CINE  
PARA CONSULTA**

**SERVICIO  
DE CONSULTA  
CINEMANIA  
EN CD-ROM**

**CURSOS DE CINE  
PARA  
ESPECTADORES**

**TECNOLOGIA  
DVD**

**O'Higgins 2172 ■ Capital Federal ■ Tel.: 784-0820**

**LUNES A SABADO: 10 a 13 y 16 a 22 / DOMINGOS Y FERIADOS: 11 a 13 y 18 a 22**

**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, 6° Piso, Of. 613 (1035) Bs. As.  
 Teléfonos: 343-6852 / 342-7551 - Lunes a Viernes de 11.00 a 19.00 hs.

*Las películas que no conseguís*

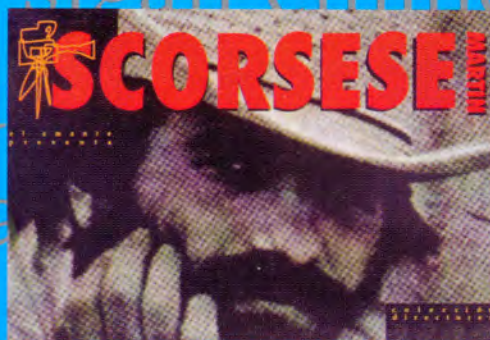


**PICCADILLY  
VIDEOOTECA**

Cine Arte • de Autor • Fantástico

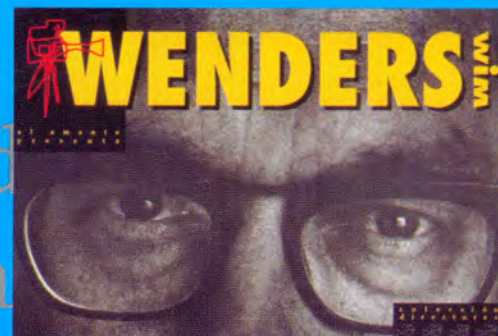
Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)





**Martin Scorsese**

Colección Directores N° 1  
80 páginas, 10 pesos



**Wim Wenders**

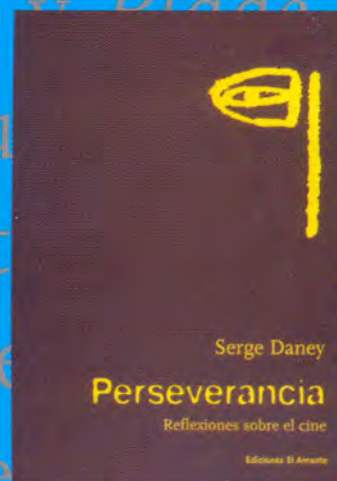
Colección Directores N° 2  
80 páginas, 10 pesos

# La Biblioteca de El Amante

**Perseverancia**

Serge Daney

176 páginas, 12 pesos



**Diccionario de cine**

Eduardo A. Russo

313 páginas, 25 pesos



**En venta en la redacción  
de El Amante**

Esmeralda 779 6° A (1007) Cap. Fed.

Tel. 322-7518

e-mail: [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

envíos a domicilio

**La aldea local**

Tomás Abraham

321 páginas, 22 pesos







PRESIDENCIA  
DE LA NACION



SECRETARIA  
DE CULTURA

# CLASES DE TANGO DANZA

COORDINACION: ROBERTO Y GISEL  
INFORMES: 816-5442

## ADULTOS

MARTES DE 13:30 A 15:00 HS.  
CASA DE RICARDO ROJAS  
CHARCAS 2837  
CON NORMA Y LUIS PEREYRA

MARTES DE 14:30 A 16:00 HS.  
MUSEO NACIONAL  
DE ARTE DECORATIVO  
AV. LIBERTADOR 1902  
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

MIERCOLES DE 16:30 A 18:00 HS.  
MUSEO SARMIENTO  
JURAMENTO 1280  
CON FABIAN Y NATACHA

MIERCOLES DE 17:30 A 19:00 HS.  
SALA MIGUEL CANE  
AV. ALVEAR 1690  
CON PAULA Y CRISTIAN

JUEVES DE 18:30 A 20:00 HS.  
MANZANA DE LAS LUCES  
PERU 222  
CON RICARDO DUPLA

## NIÑOS

MARTES DE 16:15 A 17:15 HS.  
MUSEO DE ARTE DECORATIVO  
LIBERTADOR 1902  
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

MARTES DE 17:30 A 18:30 HS.  
SALA MIGUEL CANE  
AV. ALVEAR 1690  
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

MIERCOLES DE 18:00 A 19:00 HS.  
MUSEO SARMIENTO  
JURAMENTO 1280  
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

JUEVES DE 18:30 A 19:30 HS.  
MANZANA DE LAS LUCES  
PERU 222  
CON ALBA FERRETI Y M. SEIFERT

## GRATUITAS

SECRETARIA DE CULTURA DE  
LA PRESIDENCIA DE LA NACION