

# EL AMANTE

CINE

## Cassavetes 2000

El cine del futuro está marcado

por la poderosa influencia del padre de los independientes

RECURSOS HUMANOS LA PELICULA IMPRESCINDIBLE

PROHIBICIONES CENSURA CALIFICADA

ARGENTINA EN LOS SETENTA EL CINE DE COMBATE

WOODY ALLEN UNA PARABOLA LIGERA



ANO 9  
Nº 99  
JUNIO 2000  
ARG \$ 7,50  
URU \$ 50  
ISSN 0329-2606

# PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

## PRIMER PLANO FILM GROUP presenta sus próximos estrenos



XXXXXX **EXCELENTE** XXXXXX  
 MARCELO PANOZZO - CLARIN

★★★★★ **EXCELENTE** ★★★★★  
 DIEGO BATLLE - LA NACION

**UNA PELICULA EXTRAORDINARIA**  
 HORACIO BERNADES - PAGINA 12

MEJOR DIRECTOR OPERA PRIMA  
 FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN  
 ESPAÑA

MEJOR PELICULA  
 PREMIO DEL PUBLICO  
 BS. AS. II FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE

**ESTRENO 15 DE JUNIO**

# recursos humanos

UN FILM DE LAURENT CANTET

UN FILM DE PAOLO Y VITTORIO TAVIANI

PREMIO OMBU DE PLATA  
 FESTIVAL DE MAR DEL PLATA  
 MEJOR DIRECCION  
 Paolo y Vittorio Taviani

SELECCION OFICIAL  
 VENECIA  
 MOSCU  
 JERUSALEM  
 MUNICH

**ESTRENO 8 DE JUNIO**

TURI FERRO ANTONIO ALBANESE LELLO ARENA SABRINA FERILLI

# Tu Ridi

"TU RIES"

Basada en la novela de LUIGI PIRANDELLO

# Hanuman

LA LEYENDA DEL REY MONO

un film de FRED FOUGEA

¡PARA DISFRUTAR EN FAMILIA!  
 UNA SORPRENDENTE AVENTURA

**HABLADA EN CASTELLAN@**

**ESTRENO 13 DE JULIO**

Distribuida por PRIMER PLANO FILM GROUP

PALMA DE ORO  
 Mejor película  
 FESTIVAL DE CANNES

# La Eternidad y un día

FABRIZIO BENTIVOGLIO BRUNO GANZ

Un Film de THEO ANGELOPOULOS  
 (LA MIRADA DE ULISES)

**ESTRENO 13 DE JULIO**

Distribuida por PRIMER PLANO FILM GROUP

SELECCION OFICIAL FESTIVAL DE CANNES

CATHERINE DENEUVE EMMANUELLE BEART VINCENT PEREZ  
 JOHN MALKOVICH PASCAL GREGORY  
 MARCELLO MAZZARELLA MARIE-FRANCE PISIER

# EL TIEMPO RECUPERADO

un film de Raoul Ruiz

"A las frases sinuosas y cadentes del escritor, el cineasta responde con una puesta elegante, fluida y sofisticada."  
 Jean Pierre Lavoignat  
 Le Monde

"No intenté sustituir a la literatura por el cine. Me esforcé por transformar el texto de Proust en imágenes."  
 Raoul Ruiz

**PROXIMO ESTRENO**

Basado en la maravillosa obra de Marcel Proust  
 "EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO"

Distribuida por PRIMER PLANO FILM GROUP

"EL CINE MODERNO OFRECE POCAS OBRAS MAESTRAS  
 ESTA PELICULA ES UNA DE ELLAS"  
 NAN DOSTAR - DAILY NEWS

NOMINADA GANADORA GANADORA NOMINADA  
 GLOBO DE ORO PREMIO DE LA CRITICA MEJOR ACTRIZ AL OSCAR  
 MEJOR PELICULA DE LA CRITICA FESTIVAL DE CANNES MEJOR PELICULA MEJOR PELICULA  
 EXTRANJERA FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE BUENOS AIRES EXTRANJERA  
 (HOLANDA) (HOLANDA)

Lejos de su casa... ella descubrirá que el amor tiene un idioma universal

# La Novia Polaca

Un Film de Karim Traïdia

**PROXIMO ESTRENO**

Distribuida por PRIMER PLANO FILM GROUP

PRIMER PLANO INVITA A TODOS LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS Y DE CINE QUE DESEEN TENER EL BENEFICIO DE PODER INGRESAR A LAS SALAS LORCA 1, LORCA 2 Y LORANGE POR SOLO \$ 3,50 TODOS LOS DIAS INCLUYENDO SABADOS Y DOMINGOS. PRESENTANDO EN PRIMER PLANO (RIOBAMBA 477) LA LIBRETA UNIVERSITARIA Y DOS FOTOS 4X4, PARA PODER OBTENER EL CARNET.

18



## Prohibido para 18 años

El sistema de calificaciones fue cuestionado a raíz de *Plata quemada* pero sus extrañas reglas vienen de antes.

26



## Cine de la Base

Un capítulo de la historia del cine de la resistencia contado por uno de sus protagonistas, Nerio Barberis.

32



## John Cassavetes

Fue la estrella del último Festival de Buenos Aires. Su influencia sobre el cine independiente continúa creciendo.

	2	Correo
Críticas	4	Recursos humanos + entrevista a Laurent Cantet
	8	Dulce y melancólico
	10	Tú ríes + nota sobre los Taviani
	12	Polémica: Misión a Marte
	14	Aquí en la Tierra, No nos dejes colgadas, El engaño, El casamiento, Teatro de guerra, Música del corazón, Té con Mussolini, Ojos que no ven, Romeo debe morir, Una pareja casi perfecta, El nadador inmóvil, Nadie es perfecto, Gladiador, Como barril de pólvora, Vuelo en busca del amor
	17	De 10 a 1
	18	Calificación, criterios y presiones
	23	Festival de Toulouse
	26	Cine de la Base
	32	John Cassavetes
	40	El bebé de Rosemary
	44	El AmanTV
	48	Entrevista a Pedro Mairal
Guía de <i>El Amante</i>	50	Video
	56	Música
	58	Cine en TV
	62	Picado
	64	Ultima página

Tal vez en algún idioma exista una palabra para designar las cartas que se escriben al volver de un viaje y dan cuenta de la extrañeza de no estar en ninguna parte. Tal vez incluso debería haber una palabra que describa el acto de volver de Cannes a Buenos Aires, de volar desde el lugar de la plenitud a la patria del ajuste. Cannes fue, como nunca en nuestra experiencia previa, una formidable exposición de la salud de la que hoy goza el cine, un baño de solidez y diversidad. Pero posiblemente también, un anticipo de las películas que nunca veremos. En el fondo, el viaje a Cannes plantea una vez más el tema del consumo de films como una expresión de democracia, universalidad y calidad de vida. Es muy estimulante pero solo tiene importancia en la medida en que los cronistas sean apenas una avanzada de lo que verán los espectadores. Y en un país donde las reglas son el ajuste y la precariedad, esa función se vuelve dudosa.

En Cannes se habló también del futuro del cine, de la revolución digital que hará posible, entre otras cosas, que la Internet sea a corto plazo un mecanismo esencial en la distribución de películas. Pero ¿qué films podrán verse por esa vía? y ¿cuántos serán los beneficiarios de la tecnología? son preguntas abiertas. De todo esto hablaremos en la próxima edición, que será la centésima de *El Amante*. Utilizando la falsa modestia, podríamos decir que nos parece mentira. No es cierto. Siempre nos pareció que llegar al número 100 sería algo natural. Pero con modestia genuina, debemos confesar que nunca creímos que a esta altura tuviéramos tanto que aprender. El futuro del cine es una incógnita apasionante que compartimos con nuestros lectores. Y el mes que viene celebraremos con ustedes esa falta de certeza, esa aventura del porvenir que justifica al menos otros cien números. **Quintín**

## STAFF

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

**Asesora periodística**  
Claudia Acuña

**Consejo de redacción**  
los arriba mencionados y  
Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número**  
Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leo-

nardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Tomás Abraham y Tino y Norma Postel

**Secretaría**  
Natasha Alimova,  
misión amarte

**Cadete en dos torneos**  
Gustavo Requena Johnson,  
regreso con gloria

**Banquete romano**  
Norma Postel, ¡Ave Norma!  
**Una correctora bajo influencia**  
Gabriela Ventureira, una gloria  
**Meritorio de corrección**  
Jorge Facés García,  
la semilla del diablo germinó

**Traducción del latín**  
Lisandro de la Fuente,  
Maximus traductoris  
**Gente de cierre**  
Santiago de la Base García,  
Juan Arnoux Villegas y Marcela Gamberini (dulce y melancólico)  
**Diseño gráfico**  
Araujo, D'Amore, dg  
Dos pícaros sinvergüenzas

**Torrentes de amor**  
Martha González

**Correspondencia a**  
Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires  
**Teléfonos**  
(541) 4326-4471 / 4326-5090  
Fax (541) 4322-7518  
**E-mail**  
amantecine@interlink.com.ar  
**En Internet**  
http://www.elamante.com.ar

*El Amante* es propiedad de **Ediciones Tatanka SA**. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

**Preimpresión e impresión digital**  
GEA. Rocamora 4157  
Tel 4861-1550

**Imprenta**  
Latin Gráfica. Rocamora 4161,  
Buenos Aires. Tel 4867-4777

**Distribución en Capital**  
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA.  
Moreno 794 9° piso. Bs. As.

**Distribución en el interior**  
DISA SA. Tel 4304-9377 /  
4306-6347

Escribanos a **Esmeralda 779 6° A**  
**(1007) Buenos Aires, República Argentina**  
por e-mail [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)  
por fax **(011) 4322-7518**

#### Señores amantes:

Su revista llega a mis manos hace algunos años ya gracias a la adicción literaria que ustedes provocan en muchos de sus lectores, en este caso en un estudiante de cine que es uno de mis mejores amigos. Sinceramente nunca me hubiese imaginado que les escribiría a su correo dada mi condición de lector ocasional y sin aparentes razones para dirigirme a ustedes. Pero debo confesar que la crítica que el señor Gustavo Castagna hizo sobre el film *La chica del puente* de Patrice Leconte me llevó a ese estado de ira tan incómodo que se experimenta cuando se leen opiniones que no son compartidas en lo absoluto. Y esta vez la ira fue incontenible...

La mejor idea que pude haber tenido el pasado lunes 17 bajo la rauda lluvia citadina, fue decidir entrar en el cine Metro a ver la mencionada película, lo cual dio como resultado una salida más que satisfactoria. Si bien soy un asiduo asistente a las salas de proyección, creo que la última vez que logré una sensación similar a esta fue luego de haber visto el genial film alemán *Nadie me quiere* en el Cosmos hace ya varios meses.

El tema es que al intentar hacerle el acostumbrado comentario post-ida-al-cine a mi cinéfilo amigo, fui automáticamente interrumpido (y no es la primera vez) con la categórica y enjuiciosa frase: "Esa película es un adefesio". "Qué, ¿ya la viste?", pregunté. "No, pero leí la crítica en *El Amante*", respondió.

Creo que algunos de sus lectores confían demasiado en ustedes y sus percepciones. Creo ver claros indicios de fanatismo en este tipo de actitudes...

Considero impropio el hacerse eco de opiniones ajenas sin conocer el tema en cuestión y más aun basándose en críticas pobres en fundamentos como la del señor Castagna, quien no solo subestima la capacidad del director recurriendo a conceptos absurdos tales como lo "breve" de su trabajo, ya que "apenas dura noventa minutos", sino que también se da el lujo de difamarlo en veintipico diminutas líneas de una estrecha columna sin siquiera dedicarse a analizar mínimamente el contenido del film, que en definitiva es el mensaje que

nos interesa. Parece como si el reducido espacio dedicado en su revista en estos casos fuera más que suficiente para volcar críticas elaboradas por idóneos de la altura intelectual de quienes escriben estas páginas. ¿Acaso un buen film debe "entretener al espectador" por al menos dos horas? ¿Acaso una mala crítica debe medir no más de veinticuatro líneas? ¿Estaremos cayendo en desagradables accesos de frivolidad que no nos permiten discernir cuándo es importante considerar la forma, cuándo la esencia?

Como les decía líneas atrás, reniego de todo tipo de fanatismo y de las banalidades que del mismo se derivan, ya que de tal práctica no se rescatan beneficios constructivos ni para los admiradores ni para sus admirados. En mi caso no me importa si su revista tiene la tapa amarilla, verde o si no tiene tapa. Tampoco espero ansioso a que aparezca para leerla. A ustedes nunca los llegué a "amar" ni a "odiar", tan solo los tengo en cuenta. Los respeto y a partir de sus ideas comparo y complemento mis propias conclusiones.

Espero en el futuro leer su revista y no encontrarme con tantas cartas de su incondicional y adulador "club de fans", como también quisiera ver críticas a favor o en contra de un film pero con la elaboración que se merecen. Quizás entonces compre su revista... Muchas gracias.

**Martín Maldonado**

#### Hola muchachos:

Esta vez no vamos a hablar de cine en particular sino de un detalle que observé en las ya clásicas corridas de abril por el heroico festival de cine independiente.

Se trata del uso del vocablo "holocausto" que en los últimos tiempos ha sido cuestionado desde distintos ámbitos, entiendo que con justa razón.

Sucede que "holocausto" –"korbán olé" en hebreo– es una expresión bíblica que significa el sacrificio de un animal en el altar que se ofrece a Yahvé, y por extensión se le suele dar el uso de "sacrificio por amor". Nada más lejano por cierto al sentido de genocidio ejercido por el régimen nazi. Así es como personas tan autorizadas co-

mo Juan Gelman, Santiago Kovadloff y Diana Szperling, entre otros, impulsan el uso de la voz hebrea "shoah" que evoca al desierto vacío como figura de la aniquilación total.

Ignoro si alguna charla de Claude Lanzmann abordó este tema porque solo pude asistir a su presentación de *Un vivant qui passe*. Pero no me cuesta imaginar su gesto irascible frente a este increíble eufemismo que ha logrado filtrarse en no pocas instituciones judías.

Estimados amantes, nada más que esta breve y necesaria mirada por hoy. Me pareció oportuno compartir con ustedes esta cuestión, en estos tiempos de la historia local, cuando la proliferación de eufemismos parece haberse instalado en el discurso único y dominante.

Un aguante a la revista y al festival, y será hasta la próxima.

Juan Siri

#### Queridos amigos de *El Amante*:

¿Cómo están? Espero que muy bien. De este lado está Laura, tengo 14 años. Sinceramente no creo tener gran cosa para decirles pero escribirles es algo muy pendiente que tengo. Leo *El Amante* desde mis 13, pero comparto el placer desde la primera vez que entré a uno.

Quiero aprovechar para preguntarles si saben cuándo va a estrenarse *Angela's Ashes*, hace tiempo que la espero y extraño en la pantalla a Emily Watson. Creo que habría que hacerle un favor al cine y estrenar las dos películas que faltan de los *Cuentos de las cuatro estaciones* ya que pienso que el cine de Eric Rohmer vale mucho y debería

dársele más atención y no a películas (?) como (sin ofender) *Erin Brockovich*, *La cara oculta*, *Murciélagos* y mejor no hablamos, ¿no?

En fin, quiero agradecerles por el informe del Festival de Cine de Buenos Aires. Yo, por suerte, pude ir a ver algunas películas, cosa que no esperaba ya que es difícil que entiendan lo que uno siente por el cine, refiriéndome a mis viejos que tuvieron que "bancarse" que me encerrara en un cine, y mis amigos, que cada mes tienen que aguantarse sus críticas y mis acuerdos y desacuerdos con ustedes.

Finalmente, desde mi más humilde humildad (?) quiero felicitar a Bernardo Bertolucci por lograr simpleza y belleza con *Cautivos del amor*, debo agradecerle por darnos una lección de cine y una historia que va más allá de ser eso, una película que logra impactar solamente con esa maravillosa música y las hechizadoras miradas de Thandie Newton. Creo que esto es lo que merece llamarse *cine*, con todas las letras. Creo que ya no los molesto más, por fin pude darme el gusto de que me conozcan. Sigán adelante y les mando un beso y un abrazo muy grandes.

Laura Faulo

#### Quemar la plata:

Quiero felicitar al señor Quintín por su crítica sobre *Plata quemada*, porque independientemente de apoyar sus opiniones, lo que es fácil estando descriptas con tanto fundamento, es un placer leer un análisis tan serio y delicado sobre una película tan hueca como pretenciosa.

Y es esto lo que me entusiasma para escri-

birles. Porque es especialmente destacable la fineza, la ironía y el equilibrio con que se ocupa del film. Realiza su trabajo con la precisión de un cirujano, desapasionadamente, descubriendo el objeto en sus múltiples facetas sin jamás rebajarse a opinar como un espectador común, que sencillamente se rendiría ante la evidencia de que la adaptación de la novela es mediocre, la acción no avanza, y todos los recursos narrativos son berretas.

La película es mala porque nunca consigue lo que se propone. Y eso es lo que Quintín deja al descubierto con una clase que creo difícil de superar. Mucho tienen que aprender de él otros como Gustavo Noriega y Silvia Schwarzböck. La crítica de ellos seguramente nos hubiera dejado boyando, como en la de *76 89 03*, el otro estreno de esa semana, en la ridiculez de dos maricones y un langa atendiendo permanentemente y sin descanso cuestiones de sexo adolescente mientras se desarrolla una subtrama policial a la que nadie le presta más atención que a sus calenturas. Me gustaría saber si a alguno de ellos le molestó que un personaje sea puto y peronista o que las chicas de la historia sean pervertiditas, atorrantas de feria y delatoras policiales. ¿Qué visión ético-política nos revelan? ¿Que los hechos ocurran en el 65 de Illia no será una canallada de la realidad?

Lo único que espero es que la delicadeza de Quintín con *Plata quemada*, en relación con la crueldad de los otros cronistas con *76 89 03*, se deba al brillo de su talento y no a que la de Piñeyro es la única que tiene una página entera de publicidad en la revista.

Sin otro particular, los saludo atentamente.

Octavio Scopelliti

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL

SUSCRIBASE A **EL AMANTE** POR UN AÑO Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO

TIPO DE SUSCRIPCIÓN (12 NÚMEROS Y UN LIBRO)

**\$ 70 ARGENTINA**  
(O 2 PAGOS DE \$ 35)

**U\$S 130 MERCOSUR**  
(70 + U\$S 60 DE GASTOS DE ENVÍO)

**U\$S 150 RESTO DE AMÉRICA**  
(70 + U\$S 80 DE GASTOS DE ENVÍO)

**U\$S 160 RESTO DEL MUNDO**  
(70 + U\$S 90 DE GASTOS DE ENVÍO)

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de *El Amante*: 4322-7518/4326-5090. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

Quiero una suscripción anual (12 números) y un libro gratis

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCIÓN

TELÉFONO

LIBRO MARTIN SCORSESE  
 LIBRO WIM WENDERS



# Omisión y emoción

por JUAN VILLEGAS

La omisión es una cuestión de estética. En lo que se decide dejar afuera se pone en juego parte importante de la eficacia de una película. En el momento crucial en el que un cineasta decide no incluir un plano, una situación, un personaje o incluso una línea narrativa, entra a funcionar algo que incluye al pudor pero lo excede largamente. Omitir algo, en cine, no implica negarlo, sino que es a veces la única forma de hacerlo presente, de darle un lugar de relevancia. El universo es demasiado vasto para que una película pueda abarcarlo todo. La porción de realidad que entra en un plano es siempre ínfima en relación con el tamaño total de lo filmable. Incluso la película más am-

## RECURSOS HUMANOS

*Ressources humaines*

FRANCIA

1999, 103'

**DIRECCION** Laurent Cantet  
**PRODUCCION** Caroline Benjo y Carole Scotta  
**GUION** Laurent Cantet y Gilles Marchand  
**FOTOGRAFIA** Matthieu Poirot Delpech y Claire Caroff  
**MONTAJE** Robin Campillo  
**SONIDO** Philippe Richard  
**INTERPRETES** Jalil Lespert, Jean-Claude Vallod, Chantal Barré, Veronique de Pandelaère, Michel Begnez, Lucien Longueville, Danielle Mélador, Pascal Sémard, Didier Emile-Woldemard, François Boulogny.



biciosa en su afán de abarcar el mundo entero quedaría reducida a apenas un poco más que nada en relación con el infinito. Es así que al querer decirlo todo se corre el riesgo de olvidarse de algo importante, y ahí sí eso que no se dice puede parecer que se lo está negando. Con temor a caer en una división demasiado reduccionista pero confiando en la fuerza gráfica de la idea, se podría decir que hay un cine que narra sumando y otro que lo hace restando. Los que apuestan al primero creen que agregando partes se está más cerca del todo, que al principio no hay nada y que su arte consiste en completar ese vacío sumando elementos para dar cuenta del

mundo. Los otros, en cambio, creen que al principio está la realidad, completa e infinita, y que la única forma de abarcarla es restándole partes hasta que ya nada sobre. Los cineastas de la adición serían como los pintores: sobre el lienzo en blanco van inventando un mundo. Los cineastas de la sustracción serían como los escultores: de la piedra informe descartan lo que sobra hasta encontrar la forma final. Laurent Cantet, el director de *Recursos humanos*, pertenece al grupo de estos últimos. Su sistema es contar menos para contar mejor, contar mejor para contar más. De las infinitas posibilidades de la realidad extrajo la cuestión de las relaciones de po-

der entre las distintas clases sociales porque supo que a partir de ahí, tal como señala en el reportaje que aparece junto a esta nota, podía explicar el mundo. La firmeza con la que evita alejarse del problema central es lo que le permite acceder a una visión totalizadora.

Cantet presenta la situación particular, compleja y perturbadora que debe soportar Franck con el rigor científico de un matemático y la belleza en la exposición de un poeta. En la unión de estos extremos está la clave del éxito de la película. Porque como toda obra maestra *Recursos humanos* es paradójica. La narración es sostenida y la evolución dramática de las acciones no se ►



detiene nunca. Se podría decir que se trata de un guión sin fisuras, de una estructura sólida que logra sostener el desarrollo narrativo y la lógica de los personajes. Sin embargo, la sucesión de acontecimientos nunca parece estar marcada desde afuera. Cada uno de los episodios parece inexorable, como si fuera imposible que pudiera suceder otra cosa distinta a lo que estamos viendo en la pantalla. Fiel a la tradición del realismo cinematográfico, las acciones responden más a una lógica interna que a una estructura externa. La otra paradoja, la que eleva a este film a alturas difíciles de alcanzar, está dada por el tono y la emoción. Es muy raro no llorar en varios momentos inolvidables de la película. Desconfío de quien no se conmueva cuando el padre decide por fin apagar la máquina o cuando la madre le lleva comida a Franck o en ese final estremecedor que nos deja sin respuestas, con la garganta enredada porque nuestra propia vida está implicada en esa pregunta final. Sin embargo, el tono que el film elige y mantiene en cada uno de los fotogramas, incluyendo los de las escenas que acabo de nombrar, es más el de un científico analizando un caso emblemático que el de un poeta desbordado por sus pasiones y sus impulsos. Cantet parece creer que la única forma de acceder a la verdad de las cosas es desde la observación sistemática y la exposición detallada. La emoción surge porque la verdad se revela, no porque alguien construye una máquina de llorar que sirve para una o para cien películas. La emoción que produce *Recursos humanos* es de mayor calidad, nos compromete más, nos revela una verdad que hasta ese momento no sabíamos mirar. Nuestro llanto ante el plano final es la conmoción de ser testigos de la desolación de un mundo que

se destruye y el dolor de ver que parece no haber otro que intente suplantarlos. Estas lágrimas son menos sospechosas de ser víctimas de la manipulación y más reveladoras de nuestra propia condición. Si esta película nos hace mejores no es desde la culpa ni desde la satisfacción de un deseo, sino desde el sentimiento de sabernos parte de un mundo injusto y demasiado complejo y desde el convencimiento de que es necesario hacer algo para cambiarlo. No hay que ser marxista —aunque la película claramente adhiera al pensamiento marxista— para admirarla. Si por un lado es un film militante y fuertemente cargado de ideología, por otro lado adquiere una trascendencia universal que excede la política y lo social. Y no porque también cuente historias personales de hombres y mujeres más allá del problema que sucede en la fábrica, sino por todo lo contrario. Prácticamente todo lo que pasa en la película tiene que ver con el conflicto de clases. No hay un plano ni una línea de diálogo que no tengan relación directa con el problema gremial que está en el centro del relato. Esto no significa que todo lo demás no exista o que no le interese al director. Centrar el conflicto exclusivamente en la lucha de clases es a la vez una opinión política y una decisión cinematográfica. Nos está diciendo que las relaciones de poder que surgen en el ámbito laboral determinan el carácter de nuestra vida. Recuperar la dignidad perdida en el trabajo es entonces imprescindible para sostener la dignidad en todos los demás aspectos de nuestra vida. Pero también nos señala que solamente si se omite todo lo que es ajeno al problema principal es posible dar cuenta de todo lo demás. Hay una escena en la que la amiga de la hermana de Franck lo

ve pasar a este cruzando la fábrica. Es evidente que lo encuentra atractivo y elegante. Sin embargo, no hay en todo el resto de la película ninguna otra referencia ni al deseo naciente en la chica ni a la actitud de él. No es que la historia de amor nunca podría haber sucedido. Es más, podemos suponer que algo más pasó, imaginar que una noche se encontraron y se acostaron juntos o que uno de los dos se enamoró del otro. Pero esa sería otra película, no esta. Que no esté incluida aquí no significa que los personajes estén demasiado preocupados por su futuro laboral y por eso no pueden ocuparse del aspecto erótico o romántico de sus vidas. Es simplemente seguir una regla de economía narrativa y ser fiel a una opción política. Abrir las historias de los personajes hacia territorios periféricos hubiera significado perder un tiempo demasiado precioso y necesario para desarrollar el complejo mundo de las relaciones que se dan en la fábrica y a la vez sería sugerir que el conflicto laboral no es lo suficientemente importante y grave para sostener por sí solo una película. *Recursos humanos*, de alguna manera, está llena de historias como estas, historias que no se cuentan ni se sugieren siquiera, pero que se adivinan en las caras de cada uno de los personajes. Cualquiera de los bellísimos planos que nos ofrecen la mirada del padre es el testimonio de una vida entera. Su cansancio es el de todos los obreros del mundo y también nos involucra a todos los que no lo somos. El trajinar preocupado pero obstinado de Franck es a su vez el de todos los que aún creen que cada acción humana implica una ética y que el valor de los actos sublimes muchas veces hay que medirlos por el tamaño del sacrificio que se paga. **A**

# “La lucha de clases explica al mundo”

Entrevista al director de *Recursos humanos* realizada por Prairie Miller para el World Socialist Web Site ([www.wsws.org](http://www.wsws.org)), quienes amablemente cedieron sus derechos para nuestra publicación.

**¿Por qué decidiste que la mayor parte de *Recursos humanos* sucediera dentro de una fábrica?**

Porque casi no se ven fábricas en las películas. Creo que nadie quiere ver esa parte de la sociedad. La vida en las fábricas es tan dura que pienso que nadie quiere saberlo.

**¿Pero la gente no va al cine a ver tragedias?**

Sí, pero el trabajo no es una tragedia. Es cansador y aburrido. Pero creo que en los últimos cinco años, en Francia, la gente está volviendo a involucrarse con los temas sociales. Y el cine francés está reflejando esa tendencia. No estoy seguro de lo que está sucediendo en Francia, pero los temas sociales se están convirtiendo en muy importantes en estos momentos.

**¿Por qué creés que se da esta renovada conciencia social?**

Creo que la sociedad está cambiando y que la gente comprende que hay algo equivocado. Es que debido al incremento del desempleo, mucha gente se ha sentido amenazada. Así que comienzan a comparar sus problemas y ansiedades.

**¿De dónde viene tu respeto por los obreros?**

Mi abuelo era un panadero que trabajaba con sus manos, y reverenciaba el trabajo. El viejo obrero que es despedido en la película puede haberme recordado a mi abuelo, su conexión con el trabajo era similar. Y creo que el amor por el trabajo me fue transmitido, así como yo se lo estoy transmitiendo a mis hijos.

**¿Por qué elegiste actores no profesionales para tu película? ¿En su vida tuvieron experiencias similares a la de los huelguistas de *Recursos humanos*?**

Ninguno de los actores, excepto el del personaje de Franck (Jalil Lespert), son profesionales. Los encontré en las colas para cobrar el seguro de desempleo. Sí, la mayor parte de ellos tienen las vidas de



sus personajes. Danielle Mélador, que interpreta a la líder huelguista, es realmente una sindicalista. Jean-Claude Vallod, que interpreta al viejo obrero, ha estado en una fábrica desde los 14 años, haciendo el mismo trabajo que interpreta en la película. Pero amo el trabajo de estos actores no profesionales. Quizá no sea tan refinado como el de los profesionales pero siento que es más auténtico. Y con un actor como Vallod... su cuerpo habla tanto como las cosas que escribí para él. La forma en que se para frente a su máquina es algo que nadie puede simular.

**¿Alguno de estos trabajadores opinaron o aportaron algo a la historia?**

Muchos de ellos estaban realmente involucrados en lo que la película tenía para decir. La sindicalista, por ejemplo, consideraba que lo que hacía en el film era una continuación de su actividad política. Y cuando *Recursos humanos* se estrenó en Francia, Danielle fue a muchas de las salas a discutir con el público. En principio no estaba seguro de lo que escribía porque no podía saber realmente lo que era

la vida en la fábrica. Necesitaba que esta gente me aconsejara y me dijera hasta dónde podía llegar en lo que decía. Por ejemplo, está la escena donde el viejo obrero es humillado por el jefe delante de su hijo. Pensé que el personaje iba a quedar como una caricatura. Y ellos me dijeron: “No, hay que hacerlo así, de hecho la humillación puede ser mucho peor en la vida real”.

**¿Qué se hizo de Danielle luego de la película?**

Es la líder de un comité de desempleados. Fue despedida de su fábrica cuando tenía 52 años y desde entonces no volvió a conseguir trabajo.

**¿Qué significa el título, *Recursos humanos*?**

Hay dos razones. La primera es que usamos la expresión “recursos humanos” sin siquiera pensar en lo que estamos diciendo. Es solo una expresión administrativa. De hecho es muy cínica porque se habla de humanos en la misma forma inanimada en que se hablaría de dinero o energía. El segundo punto es que todos mis personajes están identificados al comienzo solamente en un contexto social, como obreros de fábrica. Y entonces la historia les da una oportunidad para revelar lo que está debajo de esas etiquetas sociales, lo que hay de humano en ellos. Así que en definitiva son los recursos de la humanidad misma.

Al final del film, la gente apenas puede hablar. Se quedan mudos. Una mujer, con los ojos rojos de llorar, me dijo: “Su film es horrible”. Yo me quedé conmovido, pero entonces continuó: “Su film es demasiado horrible, se parece a mi vida. Pero gracias por haberlo hecho”. Así que para la gente es penoso ver *Recursos humanos*, pero me agradecen por haberlo hecho.

**¿Qué esperás que *Recursos humanos* le diga al público?**

La película plantea muchas preguntas acerca del lugar de cada uno de nosotros en la sociedad y el mundo. Y lo que significa encontrar o no nuestro lugar. Y el segundo punto es sobre el precio que se paga por el compromiso.

**No se ven habitualmente películas que tomen a las clases sociales como tema. ¿Cómo enfocaste el tema?**

Quieren que pensemos que en la política y en las fábricas los obreros no existen más. Pero luego de pasar algunos meses en una fábrica es obvio que las divisiones de clase siguen muy vigentes. Cuando visité muchos establecimientos fabriles para elegir el lugar donde rodar la película conocí muchas cosas. Las relaciones de poder no han cambiado en absoluto. Esas relaciones de clase todavía pueden explicar el mundo. ■

Traducción: Gustavo Noriega

## DULCE Y MELANCOLICO

*Sweet and Lowdown*

ESTADOS UNIDOS

1999, 95'

DIRECCION Woody Allen  
 PRODUCCION Jean Doumanian  
 GUION Woody Allen  
 FOTOGRAFIA Zhao Fei  
 MUSICA Temas varios  
 MONTAJE Alisa Lepselter  
 DISEÑO DE PRODUCCION Santo Loquasto  
 INTERPRETES Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman,  
 Brian Markinson, John Waters, Anthony LaPaglia,  
 Gretchen Mol, James Urbaniak, Woody Allen.

# Los secretos de Emmet

por GUSTAVO NORIEGA

*Dulce y melancólico* es, dentro del sistema de producción anual de Woody Allen, un descanso, una retirada a un lugar seguro, sin riesgos. Lo que no significa que no sea una buena película. Planteada ligeramente (todo es ligero en la película) como un falso documental con testimonios a cámara de especialistas, narra la vida de un genio (en un sentido ligero de la palabra) musical, Emmet Ray.

Ray —un patán con talento artístico— es un personaje que en cierta forma se parece al Harry de *Los secretos de Harry*. Guitarrista de jazz de los años treinta, bastante estúpido, egoísta, egomaniaco, fanfarrón y cleptomano, solo tiene un sentimiento emparentado con la humildad cuando se menciona al guitarrista francés Django Reinhardt (frente al cual se encontró dos veces en la vida y en ambas se desmayó).

Es tan miserable que cuando el manager le dice que está quebrado y que debe recortar sus gastos lo único que se le ocurre es rebajarle la limosna al mendigo y decirle a la mujer que deje de ver al médico y que lo reemplace por un veterinario, que será seguramente más barato. Y luego se compra un lujoso auto nuevo.

Lo que lo separa de Harry es la inteligencia. Aquel personaje que interpretó el propio Woody Allen (mucho más cerca de la figura del alter ego) era consciente de su monstruosidad. Emmet solo toma conciencia de algo en la vida y lo hace en la última escena. En un momento anterior de la película

una mujer le dice: “Tus sentimientos están tan profundamente escondidos que ni tú sabes dónde encontrarlos”. A lo que Emmet responde con sinceridad: “Lo dices como si eso fuera malo”.

Lo que los une es la misma relación opuesta que hace Woody Allen entre el genio artístico y la ruina personal. Emmet es un profesional pésimo, siempre llega tarde, borracho o no se presenta a actuar en absoluto. Pero cuando sube al escenario y empuña la guitarra, comienza la magia. No es poco mérito de Sean Penn el de transmitir que el tarambana y el artista son la misma persona. Su actuación es poco menos que perfecta, pasa de la simpática caricatura del malandra a rozar el genio artístico cuando empuña la guitarra, trasuntando todo el tiempo una reprimida melancolía. Lo notable es que Penn nos convence de que todas estas variaciones pertenecen a una misma persona y no son saltos psicológicos gratuitos que provienen de la voluntad caprichosa de un guionista. Una cierta habilidad personal —aprendió a tocar los temas de la banda de sonido en la guitarra de manera de poder mostrarlo en acción haciendo playback sin que parezca un truco— conjugada con su mirada soñadora enmarcada por un rostro brutal ayuda al milagro.

Lo cierto es que Harry y Emmet (y desde otra perspectiva el mafioso de *Disparos sobre Broadway*) son las formas de Woody Allen de mostrar que puede haber una di-

cotomía brutal entre las cualidades morales de una persona y su capacidad de realizar una obra artística. Repensando el lugar escandalizador que Allen juega en la sociedad norteamericana, es imposible no reflexionar acerca de cuánto hay de autojustificativo en emplear repetidamente este tipo de personajes. Pero a poco de ahondar en las películas algunas diferencias saltan a la vista.

Harry era efectivamente un alter ego hiperbólico de Woody Allen. Según sus propias palabras, el director compartía las ideas del personaje pero no tenía coraje para llevarlas a cabo. Harry era una persona para la cual solo dos cosas eran importantes: el trabajo y las mujeres. Una cierta compulsión a decir la verdad lo convertía en una persona increíblemente desagradable pero al mismo tiempo le daba a la película una cierta frescura, un aire liberador, opuesto a la moralina imperante en su país.

Un nuevo capítulo de ese combate entre el clima imperante en Estados Unidos y Woody Allen está representado por una biografía no autorizada de la que se hace eco Rodrigo Fresán en la edición de *Radar* del 28 de mayo. A través del libro (vía la nota) nos enteramos de que Woody Allen se hace implantes capilares y de que a Mia Farrow le decía que tenía sida para evitar tener relaciones con ella. Supongo que ambas afirmaciones no son fácilmente verificables pero, aun en el caso de que sean ciertas, su absoluta irrelevancia es indicati-



va del nivel al que se puede llegar en esta discusión un tanto hartante. Estas son las expresiones del clima cultural que convierten a un personaje tan chocante como Harry en un héroe libertario.

El personaje de Emmet se inserta en el contexto de una película totalmente diferente. Lejos de todo realismo, la ambientación —la escena jazzera de la década del treinta— funciona como un refugio para Woody Allen. No hay acá señales de la Depresión ni conflicto entre clases. El clásico conservadurismo de Allen está presente, pero sobre todo la necesidad de contar un cuento de hadas. Para Allen, el escenario de un cuento de hadas es el jazz clásico.

Y la moraleja de este cuento de hadas es radicalmente opuesta a la de *Los secretos de Harry*. En este punto hay que incorporar a otro personaje de la película: Hattie (notable actuación de Samantha Morton). Emmet la conoce al principio de la película; está con un amigo en la playa y quieren entablar relación con dos mujeres. El amigo le gana de mano con la más atractiva y, para su decepción, le deja a Hattie, mucho más menuda y aniñada. Apenas comenzada la conversación entre los cuatro, descubren que Hattie es muda. “¡Es mi día libre y quiero una mujer parlante!”, protesta Emmet.

Hattie es un personaje que parece una mezcla de Buster Keaton y Harpo Marx. Se gana los corazones de todos, incluyendo al público y excluyendo el de Emmet, recu-

bierto de una coraza de acero. Sin embargo, el guitarrista no puede resistir a su mudo encanto y se convierte en su pareja en buena parte de la película.

Hattie es la roca en la que se afirma la película, la contracara generosa y solidaria que contrasta con las miserias de Emmet. Perdón por contar el final pero es esencial para la moraleja del film. La pérdida de Hattie —a quien reencuentra casada y feliz— será para Emmet la única constatación de que el mundo existe más allá de la satisfacción inmediata de los deseos. Su desesperación final es un pequeño salto a la madurez de un niño perpetuo. Y la voz final de los expertos cuenta la moraleja del film: en los dos últimos años de los que se tiene registro de la vida de Emmet Ray, el guitarrista tocó mejor que nunca, con más belleza y emoción, alcanzando finalmente el nivel de Django Reinhardt. Ser un patán no era un accidente que podía redimirse a través de la música sino un obstáculo para que su arte alcanzara un nuevo nivel de emotividad.

No sé si alguna vez Woody Allen contó una historia tan discretamente conmovedora. Ni si incluyó un personaje tan simple —casi abstracto— en su pureza. Pero lo cierto es que esta película termina siendo diametralmente opuesta a *Los secretos de Harry*. ¿Qué nos dice este cambio sobre Woody Allen y su vida privada? Probablemente nada, pero seguro que es más relevante que sus implantes capilares. ▀

# Un director con dos cabezas

Una de las últimas decisiones de la vida artística de Roberto Rossellini fue premiar a *Padre padrone* en el Festival de Cannes de 1977. Rossellini, el director más inteligente del primer período del neorrealismo, moriría pocos meses después de que Paolo y Vittorio Taviani obtuvieran la Palma de Oro. No fue un acto casual que el padre espiritual del cine italiano de posguerra les cediera el mando, la tradición narrativa y los interrogantes estéticos y temáticos del neorrealismo a los hermanos Taviani, hasta ese momento un par de desconocidos para el mundo. Pero Rossellini, fundador y abogado fiscal del movimiento, también supo ver que *Padre padrone* era una película terminal: el exacerbado realismo que impera en las imágenes actúa de manera ambigua, críptica y crítica en relación con el neorrealismo. La figura del padre-patrón (Omero Antonutti), un tosco pastor que castiga físicamente a su hijo, y el posterior triunfo "intelectual" del vástago como profesor de literatura definen una clara toma de posición: los Taviani asesinan al padre (el neorrealismo) como único camino posible para desarrollar una carrera sin influencias ni vigilancias estéticas. Con *Padre padrone* renace la filmografía de Paolo y Vittorio Taviani.

**ANTES DEL PADRE-PATRÓN.** Alguna vez se le hará justicia al extraordinario cine italiano de los sesenta, con sus múltiples vertientes y confluencias temáticas y formales: marxistas, católicas, contestatarias, clásicas, experimentales y políticas pero, sobre todo, eminentemente creativas. Desde diferentes concepciones artísticas e ideológicas, Bertolucci, Fellini, Pasolini, Ferreri, Bellocchio y tantos más cimentaron una década irrecuperable, plena de imaginación. En ese territorio de talentos comenzaron a hacer cine los Taviani, Vittorio (San Miniato, 1929) y Paolo (Pisa, 1931). El primer descubrimiento fue el teatro florentino en la compañía teatral de su padre; después vino la música (ópera, por supuesto) y más tarde las películas. Vittorio y Paolo siempre recuerdan el impacto que les causaron *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y los primeros planos de

Iconos para toda una generación de cinéfilos, los hermanos Taviani vuelven con *Tú ríes*, como en *Kaos*, a abreviar en los cuentos de Pirandello. Créase o no, la foto de abajo decora la pared de uno de esos cinéfilos que no nombraremos. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

la heroína interpretada por Marie Falconetti. A ese recuerdo imborrable se suma la visión de *Roma, ciudad abierta* de Rossellini, que los condujo a la disyuntiva inicial: "cine o muerte".

Los primeros títulos de los hermanos tienen como compañero de batalla a Valentino Orsini, un director-abogado con quien realizan el documental *Italia no es un país pobre* (con la colaboración de Joris Ivens), *Un uomo da bruciare* y *Fuera de la ley del matrimonio*. Luego de esta película se produce la primera ruptura y los Taviani, sin compañía alguna, filman *I sovversivi*, una historia semidocumental sobre los efectos que provoca la muerte del líder comunista Palmiro Togliatti en la vida de cuatro personajes. Son años de films experimentales, de preguntas sin respuestas, de excesivos planteos. Como en las obras de Bertolucci, Bellocchio y Pasolini en los sesenta y principios de los setenta, los Taviani expresan sus dudas políticas con respecto al Partido Comunista Italiano a través de películas herméticas (*Bajo el signo del Escorpión*, el documental *San Michele aveva un gallo*) hasta que se atreven a elegir la alegoría para retratar la Italia contemporánea en *Allonsanfán* (1974), punto de anclaje y prólogo para el inicio de una trayectoria internacional y reconocida.

**LA HISTORIA COMO EXPIACION.** Ese divorcio de la "realidad" aumenta la grandeza del cine de los Taviani. Después del ajuste de cuentas con el neorrealismo, los hermanos filman dos obras maestras: *La noche de San Lorenzo* (1982) y *Kaos* (1984), primer acercamiento a uno de sus autores preferidos, Luigi Pirandello. Ambas películas se ca-



## TU RIES

*Tu ridi*

ITALIA

1998, 99'

**DIRECCION** Paolo y Vittorio Taviani  
**PRODUCCION** Grazia Volpi  
**GUION** Paolo y Vittorio Taviani sobre relatos de Luigi Pirandello  
**FOTOGRAFIA** Giuseppe Lanci  
**MUSICA** Nicola Piovani  
**MONTAJE** Roberto Perpignani  
**INTERPRETES** Antonio Albanese, Turi Ferro, Sabrina Ferilli, Lello Arena, Luca Zingaretti, Steve Spedicato.

racterizan por la minuciosa labor con el espacio cinematográfico, la utilización de la música como material expresivo y la decisión de narrar las historias mediante relatos que jamás incurren en el subrayado ni en la torpeza retórica. *La noche de San Lorenzo* es la historia de un grupo de campesinos –algunos sin destino fijo y otros con el deseo de llegar a “América”– que huyen de las últimas hordas de “camisas negras” durante la Segunda Guerra Mundial. Pero la película no hace la división esquemática de los personajes entre víctimas y victimarios. Los Taviani observan con el mismo interés a los campesinos y a los fascistas, representados en un padre y un hijo que mueren por sus ideales. Tampoco aparece la religión como tabla salvadora (a diferencia de los films neorealistas); más aun, la tutela sacerdotal es sutilmente mostrada como algo inútil e incomprendible frente a la masacre y las bombas que explotan en la iglesia del pueblo. La tragedia que cuenta *La noche de San Lorenzo* continúa en cuatro de los cinco episodios de *Kaos*. Otra vez surgen los espacios abiertos y “América” como salvación en una película que fluctúa entre el melodrama (“Mal de luna”, “El hijo prodigo”, “Réquiem”) y la comedia farsesca (“La tinaja”). El último capítulo (“Reencuentro con la madre”), síntesis de los anteriores, muestra a Pirandello (Antonutti otra vez) recordando a la mayoría de sus criaturas literarias. Luego de *Kaos* (“abismo” en griego), los Taviani también llegan a América con *Good Morning, Babilonia* (1987), su pro-

yecto más ambicioso. Este encuentro de dos culturas diferentes, la italiana (el padre y sus hijos arquitectos que trabajaron en la filmación de *Intolerancia*) y la norteamericana (Griffith, el padre del cine), que exhibe un didactismo exagerado, cierra una segunda etapa del cine de los hermanos, la más trascendente de su filmografía.

**EL CLASICISMO COMO DESCANSO.** Después de la desmedida alegoría de *Good Morning, Babilonia*, los hermanos filman *El sol también sale de noche* (1989), *Fiorelle* (1991), *Las afinidades electivas* (1994) y *Tú ríes* (1998), ejemplos de un cine diferente al de sus mejores títulos. Reposando en una narración clásica y sin recurrir a los planos secuencia de antaño, Paolo y Vittorio profundizan las relaciones entre el cine y la literatura: Tolstói (*El sol también sale de noche*), Goethe (*Las afinidades electivas*) y, otra vez, Pirandello (*Tú ríes*). Son films con una puesta en escena austera que, por momentos, se aproxima a las limitaciones de una estética académica y sin demasiados riesgos. El carácter trágico y exaltado de *La noche de San Lorenzo* y *Kaos* se reemplaza por un cine susurrante, de tonos suaves y reflexivos. Sin embargo, esta tercera etapa de los Taviani (seguramente la última) manifiesta otro tipo de grandeza: pese a que hoy pueden ser vistos como un objeto arqueológico, Paolo y Vittorio ya son dos viejos sabios que están más allá del bien y del mal. Un puñado de excelentes películas continúan siendo su mejor carta de presentación. ▀

*Tú ríes* es una película curiosa. Como en *Kaos*, los Taviani expresan su admiración por Pirandello y por los argumentos de matices trágicos, en los que las historias individuales están arraigadas en el contexto social. Pero las imágenes también muestran que el cine de los hermanos se acerca a la puntilliosidad y el academicismo. Sin embargo, *Tú ríes* (una película pequeña dentro de una filmografía notable) tiene escenas extraordinarias, especialmente algunas que transcurren en el primer episodio. Dos épocas diferentes (Roma en los años treinta y Sicilia en la actualidad) sirven como marco de las historias individuales. El primer capítulo, “Felice”, alude al nombre del personaje central, y el otro, “Due secuestri”, refiere a dos hechos delictivos. Sin embargo –una característica de los films de los Taviani– cualquier esquema estructural carece de sentido, ya que “Due secuestri” también establece sutiles relaciones entre el pasado y el presente. En ese episodio, que aparece como un agregado menor a “Felice”, los hermanos apelan nuevamente al racconto, narrando la historia de un secuestro a principios de siglo en Sicilia. *Tú ríes*, como cualquier película de los Taviani, cuenta historias de personajes que se comunican entre sí a través de ínfimos trazos, anécdotas, pequeñas concordancias y otra vez los Taviani toman la gran Historia como expiación dramática. Felice, el gran personaje de *Tú ríes*, recuerda su pasado como barítono. Ríe sin parar y se lo ve feliz e irradiando simpatía por las empedradas calles de Roma, hasta que su rostro adquiere un rictus de desconfianza, dolor, fastidio. Su sacrificio por una causa individual es el mismo que el de la mujer de “Mal de luna” (segunda historia de *Kaos*), que sufría durante las noches de insomnio de su esposo, transformado en hombre lobo. Atrás quedaron los enfrentamientos grupales (*Allonsanfán*, *La noche de San Lorenzo*) por cuestiones políticas. Desde *El sol también sale de noche* en adelante los hermanos registran historias particulares, como las del trágico Felice, el niño secuestrado y el viejo, los últimos rostros de un cine personal y de inmediato reconocimiento. ▀

## MISION A MARTE

*Mission to Mars*  
ESTADOS UNIDOS  
2000, 110'

DIRECCION Brian De Palma  
PRODUCCION Tom Jacobson  
GUION Jim Thomas  
y Graham Yost  
FOTOGRAFIA Stephen H. Burum  
MUSICA Ennio Morricone  
MONTAJE Paul Hirsch  
DISEÑO DE PRODUCCION Sanja Milkovic Hays  
INTERPRETES Gary Sinise, Tim Robbins,  
Connie Nielsen, Jerry  
O'Connell, Don Cheadle,  
Kirk Delaney, Elise Neal.



## 2020: aventura del espacio a favor

"En la novela de aventuras el héroe tiene que estar continuamente tomando decisiones en situaciones extremas. La novela de aventuras sería, por tanto, la novela en la que la libertad del protagonista se mostraría más a las claras. El placer que estos textos nos procuran tiene que ver, sin duda, con que nos recuerdan lo esencial del ser humano: nuestra condición de hombres libres." Este fragmento pertenece a la introducción que acompaña una reciente edición de *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson. En la película de Brian De Palma uno de los protagonistas lee este libro y el guión tiene varios puntos en común con la novela. Pero lo importante es que establece algo muy claro: *Misión a Marte* es más un film de aventuras que una película de ciencia ficción. La aventura de conocer terrenos desconocidos que podía tener valor hace cien años ya no lo tiene en un planeta donde todo está descubierto: la nueva frontera es el espacio exterior. Y De Palma logra una gran película mientras no sale de esa línea. La primera parte tiene varias escenas de antología en las que todo se pone en juego y los protagonistas (todos al mismo tiempo, como tanto le gusta a De Palma) toman decisiones urgentes en situaciones extremas. Y lo hacen en permanentes coreografías visuales de incomparable belleza, con un sentido inusual –y, por eso, doblemente apasionante– del suspenso y de la aventura. A pesar de las citas visuales, esta película está en las antípodas de *2001: Odisea del espacio*, cuyo afiche local decía: "Stanley Kubrick, el único realizador que hizo de la ciencia ficción una obra de arte". Aquella majestuosa dirección de arte que tenía el film ocultaba una puerilidad alarmante a la que De Palma se opone sin siquiera proponérselo. Los seres humanos de *Misión a Marte* son realmente humanos, y eso se nota mucho más que en el film de Kubrick, donde todo el cariño está puesto en una máquina. Es cierto que *Misión a Marte* va decayendo luego de una espectacular hora inicial, pero si el marciano de la película es un atentado contra la belleza del mundo, no es más feo que el bebé del final de *2001*. Y tiene a su favor el hecho de ser muchísimo menos pretencioso que el último plano de la película de Kubrick. La imagen final de *Misión a Marte* es, simplemente, una nueva invitación a la aventura. **Santiago García**

## Un viaje de ida en contra

¿Cuál es el verdadero De Palma? ¿El director que realizó obras maestras como *Scarface*, *Hermanas diabólicas*, *Carrie*, *Vestida para matar* y *Doble de cuerpo*? ¿El contratado por el productor Tom Cruise para *Misión: Imposible*? ¿El que filma grandes escenas y solo aceptables películas como *Ojos de serpiente*? ¿El que fracasa con una historia banal e infantil en *Misión a Marte*?

Las dudas sobre De Palma van más allá de una carrera específica que hoy parece no tener retorno. Lo mismo valdría para otros realizadores, como Scorsese y Coppola, que junto con De Palma conformaban lo más interesante del cine americano de hace diez o quince años. Signo de los tiempos, hoy Coppola y Scorsese hacen lo que pueden o les dejan hacer. Pero el caso De Palma –ubicado un escalón más abajo que sus dos colegas–, debido a la tonta historia que narra en su última película, preocupa y mucho. Más allá de sus temáticas, el cine de De Palma se caracteriza por sus referencias a films ajenos (citas, homenajes, plagios) y por sus grandiosas y ampulosas secuencias. Pero sus películas (aun las más flojas) siempre transmiten una gran dosis de placer adrenalínico. En *Misión a Marte* De Palma parece haber perdido las ganas. Hay un par de escenas dignas de su voracidad con la cámara (la reunión del comienzo, el sacrificio del astronauta personificado por Tim Robbins) pero luego comienza la estadía de la tripulación en el planeta rojo. De ahí en más viene el desastre, es decir, vuelven a manifestarse dos elementos ideológicos, provenientes de la producción mainstream de los últimos años: a) las lecciones de esquemático humanismo que propone la cultura New Age, y b) una historia concebida para chicos de ocho a diez años donde De Palma, como tantos directores, cree que ingenuidad y banalidad son sinónimos. El torpe didactismo de *Misión a Marte* (ay, esas escenas en las que se cuenta "la evolución del ser humano") y los momentos en que la película se transforma en algo parecido a una visita guiada al Planetario, merecen figurar en un listado del mal gusto cinematográfico. Mientras tanto, De Palma continúa con las citas a la ciencia ficción, sobre todo a aquella trascendente y vacua *2001: Odisea del espacio*. A *Misión a Marte* le cabe únicamente el segundo adjetivo. **Gustavo J. Castagna**

EUROCINE S.A. Presenta

**Sean Penn**

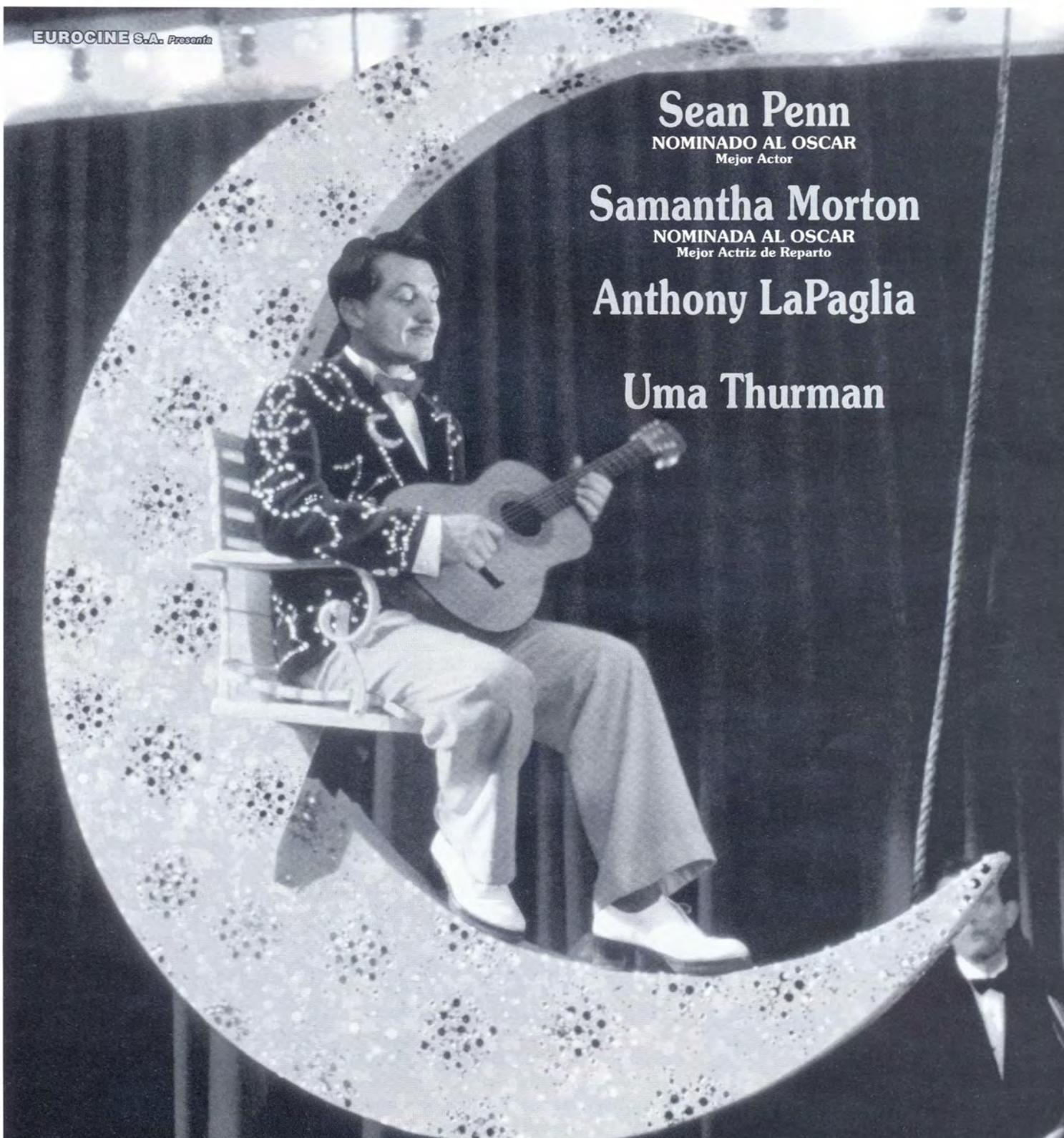
NOMINADO AL OSCAR  
Mejor Actor

**Samantha Morton**

NOMINADA AL OSCAR  
Mejor Actriz de Reparto

**Anthony LaPaglia**

**Uma Thurman**



# Dulce y Melancólico

Escrita y Dirigida por Woody Allen

SWEETLAND FILMS PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE JEAN DOUMANIAN "SWEET AND LOWDOWN" ANTHONY LAPAGLIA BRIAN MARKINSON GRETCHEN MOL SAMANTHA MORTON SEAN PENN UMA THURMAN JAMES URBANIAK JOHN WATERS CASTING JULIET TAYLOR Y LAURA ROSENTHAL DIRECCIÓN Y ARREGLOS MUSICALES DICK HYMAN DISEÑO DE VESTUARIO LAURA CUNNINGHAM BAUER MONTAJE ALISA LIEPSETTER DISEÑO DE PRODUCCIÓN SANTO LOQUASTO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA ZHAO FEI COPRODUCTOR RICHARD BRICK CO-PRODUCTORES EJECUTIVOS JACK ROLLINS CHARLES H. JOFFE LETTY ARONSON PRODUCTOR EJECUTIVO J. E. BEAUCAIRE PRODUCIDA POR JEAN DOUMANIAN ESCRITA Y DIRIGIDA POR WOODY ALLEN

S.A. COPYRIGHT

BANDA ORIGINAL EDITADA POR  
Sony Music

DOLBY DIGITAL

**ESTRENO JUEVES 8 DE JUNIO**

## AQUI EN LA TIERRA

*Here on Earth*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Mark Piznarski, CON Chris Klein, Leelee Sobieski, Josh Hartnett, Annette O'Toole y Michael Rooker.



El considerable avance en la apertura de la distribución de films puede hacer que un sector del público de Buenos Aires ingrese en un peligroso conformismo. Pero, de hecho, a mucho cine no lo vemos ni de lejos (¿y Godard?).

Esta porquería filmica, que lleva por nombre *Aquí en la tierra* y que ocupará salas, es "trágica y edificante" (según su guionista), y también un subproducto de la peor calaña. Pero sirve como recordatorio de que debemos continuar quejándonos del cine que recibimos, a paladas y a palazos, del peor Hollywood, y seguir pidiendo otras cosas (¿y Godard?). **Javier Porta Fouz**

## NO NOS DEJES COLGADAS

*Hanging Up*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Diane Keaton, CON Diane Keaton, Meg Ryan, Lisa Kudrow y Walter Matthau.



Esta es la historia de tres hermanas. La mayor es exitosa, la menor no sabe qué hacer de su vida y la del medio se encarga de su padre enfermo. Entre sus múltiples pecados *No nos dejes colgadas* no carga con el de la originalidad, como no lo hace tampoco su puesta en escena, tan convencional y esquemática que parece resuelta por el director de fotografía en el fragor del rodaje.

Teniendo todo esto en cuenta, lo único interesante podría ser el trabajo de las actrices, pero aunque Meg Ryan, Lisa Kudrow y Diane Keaton suenan a *dream team*, resultan un equipito mediano de pelota al cesto. Ninguna está mal (a pesar de que en la redacción hubo airadas reacciones en contra de alguna u otra), pero ninguna excede el piso mínimo que se le exigiría a un principiante para aprobar el ingreso a un Conservatorio de Arte Dramático. **Hugo Salas**

## EL ENGAÑO

*Best Laid Plans*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Mike Barker, CON Alessandro Nivola, Reese Witherspoon, Josh Brolin y Rocky Carroll.

Ejemplo de narración irresponsable y catálogo de elecciones estéticas arbitrarias. Una de esas películas que odiamos, una de esas películas que no se deberían estrenar. Molesta, aburre, irrita, confunde, desagrada y engaña. **Juan Villegas**

## EL CASAMIENTO

*East Is East*

GRAN BRETAÑA, 1999, DIRIGIDA POR Damien O'Donnell, CON Om Puri, Linda Bassett, Jordan Routledge, Archie Panjabi, Emil Marwa.

Esta película que transcurre en Inglaterra podría ser comparada, sin ofender a nadie, con una comedia costumbrista de la televisión argentina. La diferencia es que, mientras que en la TV nacional la familia protagonista sería de raíces italianas, aquí es en su mayoría paquistaní, a excepción de la nueva esposa del padre, que es inglesa. La procedencia de la familia resulta durante un rato interesante para los espectadores ajenos a esa realidad. El sólido elenco contribuye mucho a que sea llevadera la rutinaria narración. Pero luego la comedia adquiere un tono dramático, y el padre se transforma en un monstruo para luego, sorpresivamente, volver a una peligrosamente conformista tranquilidad. Los debates que la película quiere plantear, en especial la disputa entre tradición y cambio, resultan inútiles ya que el director juega sucio con el espectador y le da opciones falsas.

Por otro lado, una escena siniestra, que transcurre en un cine, muestra las imágenes de una película paquistaní cuya proyección despierta mayor interés por la cultura de ese país que todo lo que hemos visto antes y después de ese momento.

**Santiago García**

## TEATRO DE GUERRA

*Teatro di guerra*

ITALIA, 1998, DIRIGIDA POR Mario Martone, CON Andrea Renzi, Anna Bonaiuto, Iaia Forte y Roberto De Francesco.

Cuando el cine comenzó a dar sus primeros pasos, algunos directores creyeron útil pedirle herramientas al teatro y a varios teóricos les pareció una herejía. La disputa fue virulenta hasta que el paso del tiempo la dejó obsoleta: así como el matrimonio cine-teatro podía producir engendros, algunos cineastas le encontraban una forma agradable e innovadora. De entre todas esas formas, una se repitió hasta el hartazgo y se transformó en un género: películas que muestran no la obra de teatro sino su proceso de estructuración, el ensayo.

*Teatro de guerra* pertenece a ese género y cumple con todas sus reglas. Un grupo de actores italianos ensayan *Los siete contra Tebas* para estrenarla en Sarajevo. Las correspondencias y metáforas entre obra, grupo de teatro y situación sociopolítica se suceden ordenada y previsiblemente. No falla nunca, pero no aporta nada nuevo. Una película correctísima en su mediocridad. **Hugo Salas**

## MUSICA DEL CORAZON

*Music of the Heart*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Wes Craven, CON Meryl Streep, Gloria Estefan, Angela Bassett y Aidan Quinn.



Por desgracia no sucede. Pero de haber profundizado más en la repetición de fórmulas inherentes al género, *Música del corazón* se hubiera convertido en una lectura "ultradiegética" paralela a la de la trilogía de *Scream*, reemplazando asesinos enmascarados sedientos de sangre y vueltas de tuerca inesperadas por los complejos vericuetos de la psique y la idea de que la fortaleza inherente a todo ser humano es suficiente para enfrentar cualquier adversidad y surgir triunfadora. Por algo la segunda mitad del film, que comienza luego de una elipsis que elimina diez años de la vi-

da de la protagonista, es la más interesante: la narración se acelera de tal manera que resulta hartamente difícil asimilar la progresión dramática sin reflexionar sobre la misma. Sin este elemento en vista, el primer abordaje de Wes Craven a una temática alejada del horror cinematográfico es solo un nuevo refrito –correcto y hasta honesto, sí, pero refrito al fin– de tanta película de coraje y calor humanos que nos bombardea constantemente. *Música del corazón* por lo menos no desentona pero ¡hay tanto violín trucho por cada Stradivarius! **Diego Brodersen**

### TE CON MUSSOLINI

*Tea With Mussolini*

GRAN BRETAÑA-ITALIA-EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Franco Zeffirelli, CON Cher, Maggie Smith, Joan Plowright, Judi Dench, Lily Tomlin y Charlie Lucas.



No debe haber algo más peregrino que acusar a una película de mal gusto. Muy bien, *Té con Mussolini* es una epopeya del mal gusto. Zeffirelli, en esta ocasión, nos vende un film fuertemente autobiográfico en el que cuenta su niñez, su adolescencia y su relación con un grupo de señoras inglesas (Judi Dench desatada, Joan Plowright como siempre, Maggie Smith cada día más parecida a Michael Caine) y otras norteamericanas (Lily Tomlin, eléctrica, y Cher, de taquito) instaladas en Florencia. Todo transcurre durante el ascenso del fascismo y el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Mientras tanto, se nos cuenta cómo “el hombre que sería artista” mama de las fuentes de la cultura. Esa excelsa educación sería el puntapié inicial de la formación de una sensibilidad que, seis décadas más tarde, evocará esos momentos con horribles paisajes en atardeceres, amaneceres y a toda hora, sensiblería, obvia chatura y empalago musical. A favor de la película, hay que decir que el material nunca se le va de las manos a Zeffirelli, ¿o habría que decir “en su contra”? **Javier Porta Fouz**

### OJOS QUE NO VEN

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Beda Docampo Feijóo, CON Mauricio Dayub, Luis Luque, Malena Solda, Gastón Pauls, Luis Brandoni y Alejandra Flechner.



Como el cine de antaño, *Ojos que no ven* cree que la música “clásica” disfraza cualquier cosa de “fina”: así, un personaje “ejecuta” la sonata IX K310 de Mozart cerrándola con una abrupta cadencia no solo poco mozartiana sino francamente aberrante. Minutos después, otro personaje se referirá a ella como la “Serenata número ocho”. Lo mismo que se le hace a Mozart le es hecho al policial. Basada en un guión lleno de lugares comunes y frases espantosas, esta película hace del policial un género chato, lineal y previsible. Su director, Beda Docampo Feijóo, se caracteriza por ser extraordinariamente prolífico en un país que carece de industria. Más misteriosa resulta tal condición después de ver sus películas, que ocultan celosamente el secreto de su éxito.

**Hugo Salas**

### ROMEO DEBE MORIR

*Romeo Must Die*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Andrzej Bartkowiak, CON Jet Li, Aaliyah, Isaiah Washington, Delroy Lindo y DMX.



En algún momento de la historia del cine americano, los films que pretendían explotar comercialmente alguna baja pulsión –generalmente, el sexo y/o la violencia– se adentraban en zonas absolutamente desconocidas, y lograban cada tanto generar al-

guna obra interesante que instalaba el mojón de algo que con el tiempo sería deglutido y regurgitado como convención *mainstream*.

Hoy en día, parece ser que los únicos recorridos posibles son mirar hacia atrás y reflejar iconografías del pasado en versión *fashion* o bien otear el horizonte de alguna cinematografía marginal y bastardear miradas ajenas. *Romeo debe morir* es una película de acción oriental realizada con algunos actores de apellido oriental y otros pertenecientes a la comunidad “afroamericana” (¿cuáles serán los Montesco y cuáles los Capuleto?), pero atada a las reglas del Hollywood más rancio y obsoleto. Fotografía brillante, Dolby Digital a todo volumen, peinaditos y ropita a lo *Fashion Emergency*. Y una falta de imaginación galopante que provoca el tedio instantáneo y perenne. **Diego Brodersen**

### UNA PAREJA CASI PERFECTA

*The Next Best Thing*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR John Schlesinger, CON Madonna, Rupert Everett, Lynn Redgrave y Benjamin Bratt.

*Una pareja casi perfecta* es un bodrio, pero ligeramente distinto al bodrio estándar. Los cambios de tono y de psicología de los personajes son tan bruscos que mantienen la atención del espectador como si fueran aspectos interesantes de la película. Pero son tan solo torpezas. Rupert Everett y Madonna sobreactúan su amistad de la vida real al extremo de tener un hijo, siendo él abiertamente gay. De la comedia pasamos al drama judicial: el personaje de Madonna se escapa con el niño y comienza a actuar como si un ejército de guionistas hubiera reemplazado al anterior sin encontrar referencias claras acerca de cómo venía la historia. Pero tanto una parte como la otra están mal, como está mal ella y como está mal él, y el pequeño actor que hace de hijo y todo, todo, todo, menos la canción *American Pie* de Don McLean. **Gustavo Noriega**

### EL NADADOR INMOVIL

ARGENTINA, 1998, DIRIGIDA POR Fernán Rudnik, CON Diego Starosta, Ramiro Starosta, Daniela Podcaminsky, Guadalupe Pérez García y Valeria Narváez.

Con su ópera prima, Rudnik consigue dos triunfos estrepitosos en el cine argentino: hacer una película con lugares y personajes (en ese orden) y contar la historia recorriendo únicamente a la banda sonora, sin

necesidad de diálogos ni palabras. A pesar de que el director rechaza el término "experimental", *El nadador inmóvil* es un film que reúne características de las obras de los corrientes vanguardistas de la década del sesenta. Al riguroso trabajo de puesta en escena (el sonido y la fotografía merecen figurar en primer lugar), se opone una narración bastante fatigosa y hasta excesiva en su duración. Sin embargo, para *El nadador inmóvil* cabe un lugar común: es una película sincera y personal. Y esto también es una victoria por goleada en el contexto del cine argentino. **Gustavo J. Castagna**

### NADIE ES PERFECTO

*Flawless*

EE.UU., 1999, DIRIGIDA POR Joel Schumacher, CON Robert De Niro, Philip Seymour Hoffman, Barry Miller, Rory Cochrane y Wilson Jermaine Heredia.



Schumacher recurre a dos personajes extremos (un ex guardia de seguridad ultraconservador con una parálisis facial y un cantante travesti poco agraciado y víctima de los golpes de su pareja) para enseñarnos que todos tenemos deficiencias y que por eso debemos conformarnos con aceptar a aquel que nos ama aunque no sea la persona con la que soñamos. Se puede o no estar de acuerdo con esta idea, pero poco importa cuando el vehículo para desarrollarla es una película tan fea, aburrida y torpe como esta. **Juan Villegas**

### GLADIADOR

*Gladiator*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Ridley Scott, CON Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Richard Harris, Oliver Reed, Derek Jacobi y Djimon Hounsou.



Lo único que necesitaba *Gladiator* para cumplir como película era ser un entretenido acercamiento al peplum por parte del cine de la industria. No lo es, pero además se derrumba con un bagaje ideológico cuyos únicos responsables deben ser la plana mayor de Dreamworks. La empresa, que este año acertó con la fórmula para llevarse el Oscar con *Belleza americana*, insiste aquí con un elemento ideológico muy fuerte que une a estas dos aparentemente distintas películas. En el bochorno de Sam Mendes, todo el trazo grueso de supuesta audacia terminaba con la infame promesa de que todos nos iríamos al cielo (sin importar lo que la película había contado hasta ese momento). Acá el gladiador se va a un paraíso New Age y cristiano (aunque la historia transcurre en el año 140 a. C.). Ridley Scott (en su cuarto bodrio consecutivo) solo imprime su oficio en la primera batalla. El resto es una serie de torpezas cada vez mayores hasta que aparece el paraíso. Allí, la seguidilla de imágenes feas, berretas y sacadas de un imaginario más cercano al aerógrafo que al cine, arroja a la película a un pozo sin salida. Richard Harris, que hace 24 años interpretó un rol parecido en *Robin y Marian*, y Oliver Reed —en su último papel—, que hace

26 años encarnó a un inolvidable Athos en *Los tres mosqueteros*, no solo tienen en común este pasado junto al director Richard Lester, sino que también aprendieron con él cómo introducir una mirada nueva sobre un género sin traicionarlo y cómo se podía hacer cine sin confundir la pantalla con un púlpito y a los espectadores con un rebaño. **Santiago García**

### COMO BARRIL DE POLVORA

*Bure Baruta*

FRANCIA-GRECIA-MACEDONIA-TURQUIA-YUGOSLAVIA, 1998, DIRIGIDA POR Goran Paskaljevic, CON Nikola Ristanovski, Nebojsa Glogovac, Miki Manojlovic y Marko Urosevic.

*Como barril de pólvora* es una de las películas más negras y pesimistas que se hayan filmado sobre la situación en la ex Yugoslavia. Basada en una obra de teatro de Dejan Dukovski, transcurre a lo largo de una noche en Belgrado, poco antes de los acuerdos de Daytona que dividieron el país luego de la guerra civil. Se estructura como una serie de viñetas en las cuales la violencia cotidiana cambia el registro de la comedia al drama de un momento a otro dejando al espectador con una sonrisa incómoda. La idea que transmite la película es que la violencia está adherida a los serbios de una manera tan profunda que trasciende las motivaciones políticas o económicas. El director, Goran Paskaljevic, es serbio. Su participación en la realidad de su país dista mucho de ser apolítica; de hecho, vive en París, exiliado. Pero *Como barril de pólvora* muestra la amargura y desilusión de una persona que ha perdido las esperanzas de que su país vuelva a la cordura. Llamativamente, este retrato impiadoso del país fue un gran éxito en Yugoslavia. **Gustavo Noriega**

### VUELO EN BUSCA DEL AMOR

*The Theory of Flight*

GRAN BRETAÑA, 1998, DIRIGIDA POR Paul Greengrass, CON Helena Bonham Carter, Kenneth Branagh, Gemma Jones, Holly Aird y Ray Stevenson.

Helena Bonham Carter con una enfermedad motriz terminal y un Kenneth Branagh jugando al cómico, ambos bajo el marco repetido y ya cansador de la comedia costumbrista británica. Ella solo compone; no exagera mucho pero no emociona nunca. El quiere ser gracioso pero sus esfuerzos inútiles por querer hacer reír terminan en lo patético. El resultado es la medianía absoluta, el vuelo bajo, la belleza ausente. **Juan Villegas**

## Masajes de película

para dolores de cuello, espalda, cintura,  
masajes de relajación y reeducación corporal

**ALEJANDRO MASSEILOT** MASOTERAPEUTA

teléfono 4393-8827/15-4438-2094 e-mail [latribu@rcc.com.ar](mailto:latribu@rcc.com.ar)

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	PABLO SCHOLZ CLARIN	HORACIO BERNADES PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	LUCIANO MONTEAGUDO PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	JUAN VILLEGAS EL AMANTE	DIEGO BATLLE LA NACION	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	JORGE BELAUNZARAN TRESPUNTOS	
VENGAR LA SANGRE	8	8	8	7		5	7	9	7	8	7,44
COMO BARRIL DE POLVORA		9	6	7	7	7		8	8	5	7,13
TU RIES	7	8	7	7	8	5		6	6		6,75
ESPERANDO AL MESIAS	8	6	6	7	7		7	6	5	5	6,33
SCREAM 3	7	6	7	5		4	7	6	6	8	6,22
PLATA QUEMADA	6	7	6	5	7	5	6	6	7		6,11
APOSTANDO A VIVIR	5	6			5		8				6,00
EL NADADOR INMOVIL		5	6	5	7			6	5	5	5,57
EL CASAMIENTO	5	5	7	5	7	5		5	5	5	5,44
MISION A MARTE	3	4	5	4	6	3	8	5	7	5	5,00
GLADIADOR	7	5	5	3	5	7	3	5	4	4	4,80
VUELO EN BUSCA DEL AMOR	4	6				4	5		5	4	4,67
TEATRO DE GUERRA			7				4		5	2	4,50
NO NOS DEJES COLGADAS	6	4	4	3		2	7			5	4,43
MUSICA DEL CORAZON	4	4				5	4		5		4,40
LA GENTE DEL ARROZAL			5				4	5	5	3	4,40
NADIE ES PERFECTO			3			5	4		4	3	3,80
ROMEO DEBE MORIR	5	5					2	6		1	3,80
EL ENGAÑO	2		4	3		4	2	3		3	3,00
OJOS QUE NO VEN	3		3	3		3	3	4	3	2	3,00
UNA PAREJA CASI PERFECTA	3	3	3			2	3	3	3	3	2,88

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MAS DE  
7000 TITULOS  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES**

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

**CINE Y FOTOGRAFIA:  
CURSOS PARA VER  
LO QUE OTROS  
NO VEN  
DVD  
ZONA 4**

**O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 784-0820**

**LUNES A VIERNES: 10 A 13 Y 16 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22**

# Calificación, criterios y presiones

*Plata quemada* fue calificada para su exhibición como solo apta para mayores de 18 años. Esto armó un revuelo mediático tan flamígero como pobre. Esta nota intenta meterse en un mundo en el que se combinan aspectos legales y cuestiones subjetivas. Las presiones, mientras tanto, intentan reflotar la censura y generar autocensura.

por JAVIER PORTA FOUZ

**¡QUE BARBARIDAD!** En una tira de *Mafalda*, ante la preocupación de la protagonista por los problemas del mundo, su amiga Susanita le proponía exclamar “¡qué barbaridad!”, para así poder ir a jugar tranquilas. Así que: ¡qué barbaridad!, ¡*Plata quemada* fue prohibida para menores de 18 años!, ¿con reservas?, ¿porque no condena la homosexualidad?, ¡qué barbaridad! ¡Volvieron la censura, el oscurantismo y la caza de brujas! Listo. Ya está dicha la “qué barbaridad” correspondiente y ya se transitaron algunos de los lugares comunes del progresismo instantáneo y epidérmico tan caro al universo de sentido de los medios de comunicación. El caso *Plata quemada*, el segundo de calificación conflictiva en los últimos diez años (el otro fue *La lista de Schindler*), puso de manifiesto la incapacidad funcional del demasiado veloz sistema periodístico para explicar, contextualizar, interpretar o incluso permitir el chequeo de una información. Y, tal como ocurrió con la masacre de Ramallo –cuando por unos días cualquier hecho policial se vio en los medios como un asalto con rehenes–, se creó la serie relativa a la “censura”.

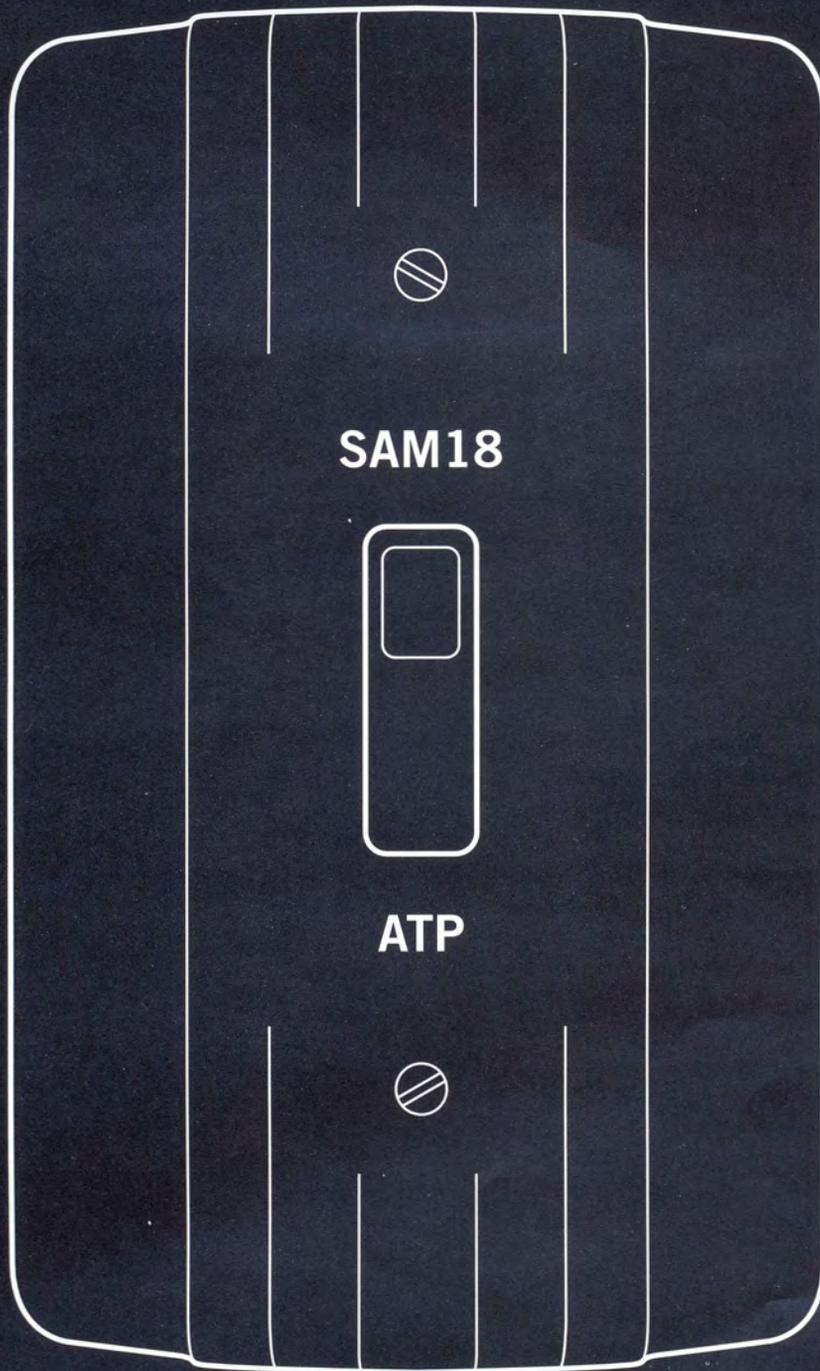
A partir de una imbécil (y efímera) calificación de “exhibición limitada” a 3 puntos por parte de la Comisión Calificadora de Espectáculos, Publicaciones y Expresiones Gráficas del Gobierno de la Ciudad, debida a unas ilustraciones sobre sexo oral, la propia revista –con una excelente y fundamentada cobertura de los hechos que dieron origen a lo antedicho– armó su propia serialización, incluyendo también a *Plata quemada* y a una alumna embarazada de un colegio secundario. Todo se rejunta y se presenta como fácil de explicar, una “oleada” de censura (o de lo que sea) suele ser lo suficientemente inefable como para ser discutible.

Pero entre el caso 3 puntos y el asunto *Plata quemada* hay grandes diferencias en cuanto a la legalidad, la legitimidad, los criterios y las implicaciones que son causa y consecuencia de estos dos “escándalos” (se recomienda leer el número 150 de 3 puntos).

## UNA PELICULA ENTRE OTRAS PELICULAS.

Para intentar entender la calificación de “solo apta para mayores de 18 años” (SAM 18) recibida por *Plata quemada*, nada mejor que, en principio, apelar al contexto. Por ejemplo, en 1997, *Trainspotting*, *El hombre más deseado*, *Show Girls*, *Profundo carmesí*, *El funeral*, *El fuego y la sombra*, *Los ladrones*, *Resplandor en la noche* e *Historias de la noche* fueron SAM 18. Si nos acercamos más al presente, podemos ver que algunas de las que recibieron esa calificación en 1999 fueron *Ojos bien cerrados*, *Perdita Durango*, *La reina de la noche*, *Felicidad*, *Lolita*, *Voraz*, *La otra cara del amor*, *El club de la pelea*, *Velvet Goldmine*, *Pánico y locura en Las Vegas*, *Romance* y *Los idiotas*. En esta temporada estrenos como *Belleza americana*, *El río*, *La playa*, *Solo contra todos*, *Malos pensamientos*, *Los muchachos no lloran*, *Magnolia* fueron películas solo para mayores de 18 años. En este contexto, ¿desentona la calificación recibida por *Plata quemada*?

**DEL CINE A LA TELEVISION.** Los problemas parecen pasar por otros lugares. Uno de ellos tiene que ver con la comparación del cine frente a la televisión. La legislación vigente indica que una película calificada como SAM 18 no puede exhibirse en televisión si no se presenta a recalificación, y los requisitos para la recalificación son, o bien que hayan transcurrido cinco años desde su calificación, o bien que se le hagan alteraciones al metraje (en la práctica, “cortes”). ▶





La homosexualidad de dos de los personajes de *Plata quemada* apareció y desapareció en los distintos dictámenes de los miembros de la Comisión Calificadora

Estas alteraciones solo pueden efectuarse si y solo si los propietarios de los derechos intelectuales las autorizan. Ahora bien, así como están, los contenidos no aptos para menores de algunas de las películas SAM 18 apuntadas son una nimiedad comparados con muchos de los programas que se emiten, incluso en horario de protección al menor y en televisión abierta (*talk shows* a la cabeza). El planteo de una discusión sobre el tipo de control al material que se emite por televisión se recorta sobre otro marco legal y sobre otro tipo de intereses que exceden esta nota. Sin embargo, parece cierto a simple vista que el espectador menor de 18 años ve más restringido el acceso a ciertos materiales en el cine que en la televisión, cuando la forma de consumo del cine implica un mayor grado de decisión y elección que "cruzarse" con algo en la televisión. Esta suerte de actitud paternalista al revés (que "resguarda" más al espectador de cine que al de la TV) estaba al derecho (y siempre mal) en la Ley 18.019 del año 1968 (dictadura de Onganía), base de la creación del Ente de Calificación Cinematográfica (eliminado en el estreno de la gestión de Manuel Antin y nunca reflotado). La mencionada ley permitía al Ente censurar y prohibir, pero en su artículo 13 decía que películas prohibidas podrían exhibirse en "cineclubes, salas especializadas o sesiones especiales, cuando los méritos científicos, técnicos o artísticos de la película lo hagan aconsejable". Así fue que durante la última dictadura, en el Cine Club Núcleo, se pudieron ver algunas películas prohibidas para el "otro" público.

**CRITERIOS Y FUNCIONAMIENTO.** Volviendo a la discusión sobre los criterios de calificación cinematográfica, puede ser muy útil

(y esta revista es uno de los lugares apropiados para hacerlo) debatir sobre los criterios que subyacen en las calificaciones que efectúa la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas (CAEC), que no es "el Ente" ni tiene el más mínimo poder para censurar, prohibir o exigir algún corte en película alguna. La CAEC funciona dividida en tres salas, es decir, hay tres grupos de gente que califica. Cada sala debe estar constituida por un representante del INCAA, un miembro propuesto por el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, uno por el Consejo Nacional del Menor y la Familia, uno por el Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica Apostólica Romana, uno propuesto por el Culto Israelita, uno por las Confesiones Cristianas no Católicas, un licenciado en psicología, psicopedagogía o ciencias de la educación designado por el INCAA, un crítico cinematográfico propuesto por la Secretaría de Cultura de la Nación y, finalmente, un abogado propuesto por el Ministerio del Interior. El Decreto 3899/84 (14 de diciembre de 1984), relativo a la Ley 23.052 (conocida como "Ley de Calificación", de febrero de 1984), establecía que aquellos de la comisión que "no sean empleados o funcionarios públicos, suscribirán un contrato por el lapso indicado y revistarán como agentes categoría 21". Es decir, que a todos se les pagaba, hasta que en 1990 (Ley de Emergencia Económica, Decreto 734) se estableció que el INCAA (INC en ese momento) no pagaría más a representantes de otros organismos o instituciones. Resultado: hace más de cinco años que no hay representantes de los cultos en la CAEC y, si bien hoy suelen estar los representantes de la Secretaría de Cultura (aunque no se trate

estrictamente de críticos de cine), durante varios años no dieron el presente. Cada sala, entonces, está de hecho integrada por cinco o seis personas, y el quórum para poder funcionar es de cuatro.

#### CRITERIOS Y PLATA QUEMADA - EPISODIO 1.

Cuatro fueron los que dieron el presente en la sala tres cuando se calificó por unanimidad a *Plata quemada* como "solo apta para mayores de 18 años" (pero no SAM 18 "con reservas", como se dijo) debido a su "exceso de violencia, promiscuidad, recurrencia en escenas de homosexualidad, ámbito de delito". Los calificadores fueron Adolfo C. Martínez (por el INCAA, crítico del diario *La Nación*), Mercedes Cañero (por el Ministerio de Educación, licenciada en letras), Guillermo Burton (por el Consejo Nacional del Menor y la Familia, psicólogo) y Alejandra Oyón (por el INCAA, psicóloga). Los cuatro hicieron referencia al contenido de "homosexualidad", junto con otros criterios, en la fundamentación de sus votos, que convertían al film en SAM 18. Si bien en el expediente no se dice que el film sea SAM 18 por "no condenar la homosexualidad" (como se rumoreó), la inclusión, en la fundamentación general del fallo, de "recurrencia en escenas de homosexualidad" (sin hacer mención a lo explícito o no del asunto) junto con "ámbito de delito", crea un determinado efecto de sentido. Y aquí no parece un delirio interpretativo hablar de homofobia.

#### CRITERIOS Y PLATA QUEMADA - EPISODIO 2.

El Decreto 1274/87 (6 de agosto de 1987) estableció que de cualquier calificación se podía pedir la reconsideración (antes, según el Decreto 3899/84, solo se podía pedir reconsideración de calificaciones "SAM 18 de



La comedia *La otra cara del amor* fue solo apta para mayores de 18 años. *Dogma*, del mismo director, Kevin Smith, irritó las sensibilidades religiosas y no sería estrenada

exhibición condicionada"). Los responsables de *Plata quemada* pidieron la reconsideración, que según la reglamentación vigente la debe hacer la misma sala que se expidió la primera vez. A esta altura, los primeros rumores e informaciones sobre la calificación de la película ya estaban en el medio y en los medios. Hay antecedentes de cambios en posteriores calificaciones, uno muy cercano: *American Pie*, que pasó de SAM 18 a SAM 16 "con reservas" (expresión que no tiene ningún efecto más allá de ser una advertencia especial).

La sala tres, ahora con cinco miembros, volvió a calificar *Plata quemada* y el resultado fue nuevamente SAM 18, pero ahora no por unanimidad. El quinto miembro (ausente en la primera ocasión), Luis Alberto Parietti (abogado, por el Ministerio del Interior), la calificó SAM 18 y en su argumentación utilizó, entre otros, el término "homosexualismo". Martínez volvió a hablar de homosexualidad y Burton ratificó su voto y sus razones; ni Oyón ni Cañero, en esta ocasión y a diferencia de la vez anterior, hicieron referencia alguna a la homosexualidad mostrada por el film. Pero dos de los que antes habían votado SAM 18 esta vez dijeron SAM 16 "con reservas, no apta para TV" (Martínez y Oyón). Es decir, la película estuvo a un cambio de voto de distancia de ser calificada SAM 16, y tal calificación habilita—desde marzo de 1994, Decreto 440/94— para que los menores de esa edad vean las películas acompañados por padres o tutores que acrediten el vínculo. Por lo tanto, un menor de cualquier edad (quince años, siete años, diez meses) hubiera podido ver *Plata quemada* si era acompañado debidamente. Pero la calificación fue SAM 18, y la fundamentación la siguiente: "El filme presenta

personajes que exhiben un desprecio por el valor de la vida, consumo permanente de drogas, conductas y métodos criminales, homosexualidad, promiscuidad, corrupción, todo desarrollado en un ambiente de sordidez y marginalidad". Al lado de "conductas y métodos criminales", "homosexualidad". La gente de *Plata quemada* pidió una nueva reconsideración.

#### CRITERIOS Y PLATA QUEMADA - EL FIN DE LA TRILOGÍA.

El tercer fallo es definitivo e inapelable y debe ser hecho por las otras dos salas en plenario. Las salas uno y dos, reunidas, sumaron diez personas. Una de ellas, Ana Jusid (master en historia y escritora, por el INCAA), la consideró SAM 16 y apta para televisión; las otras nueve dijeron SAM 18 (Paula Ottone, psicóloga, por el INCAA; Elena Castiñeira de Dios, psicóloga, por el Consejo Nacional del Menor y la Familia; Susana Fimiani, psicóloga, por el Ministerio de Educación; María Elena Kunica, asistente social, por el Consejo Nacional del Menor y la Familia; Cristina Bustos, profesora de biología, por el Ministerio de Educación; Dolores Valencia, profesora de literatura y escritora, por la Secretaría de Cultura de la Nación; Adriana Manauta, psiquiatra, por el INCAA; Marcela Tobío de Corres, abogada, por el INCAA, y —el único hombre— Máximo Berrondo, realizador, por la Secretaría de Cultura de la Nación).

La fundamentación se basó en el argumento de que se trataba de una "película dramática centrada en la conflictiva relación de un grupo de conductas marginales, desprecio por la vida propia y ajena y la angustia de ser víctimas del engaño y la corrupción, consumo de drogas, de alcohol".

Ninguno de los diez votantes, en sus consi-

deraciones, habló de homosexualidad, salvo Berrondo, pero solo para aclarar que la homosexualidad en el film no tuvo "influencia alguna" en su voto. El resultado de todo esto fue que *Plata quemada* resultó solo apta para mayores de 18 años y, si no es modificada, quedará prohibida para televisión durante por lo menos cinco años, cuando podrá pedir una nueva recalificación. El antecedente argentino más próximo a *Plata quemada* como SAM 18 es el film *Policía corrupto*, y antes lo fue *Las boludas*. *Policía corrupto*, previos cortes, fue recalificada y exhibida por televisión.

**APLICACION.** La Ley de Calificación y sus reglamentaciones y decretos son aplicables en la Capital Federal (y en su momento en Tierra del Fuego, cuando todavía era territorio federal), pero no en las provincias, salvo en aquellas que expresamente adhieran al régimen de calificación. Las provincias adheridas son la de Buenos Aires (desde 1985), Santa Cruz (1984), Corrientes (1986), Formosa (1989), Chaco (1985) y Chubut (1985). El resto de las provincias (la mayoría) no posee un sistema de calificación propio, aunque, de tenerlo, podrían contrariar con pleno derecho la calificación del CAEC. Pero, de hecho, el sistema funciona en todo el país. La práctica —y la ubicación de las distribuidoras en la ciudad de Buenos Aires— ha llevado a nacionalizar el sistema. Sin embargo, ¿qué impide a un cine de una provincia no adherida a este régimen presentar cualquier película como apta para todo público? ¿pueden imaginar a grupos de estudiantes secundarios viajando hacia Córdoba, Entre Ríos o Santa Fe para ver *Plata quemada* u alguna otra película calificada como SAM 18 en Capital Federal? ▶



La playa fue calificada solo apta para mayores de 18 años, lo cual influyó en su fracaso de taquilla. Más que sexo y violencia, en la película hay libre consumo de marihuana

**CONTROL.** Es bien sabido que el ingreso de menores a salas donde se exhiben películas a las que tienen el acceso prohibido no es algo demasiado raro, y lo mismo ocurre con otras prohibiciones como el ingreso al casino, la compra de bebidas alcohólicas, etcétera. Todo depende del control, y de la amenaza de multas. En televisión, a veces los canales prefieren recibir sanciones económicas (muchas veces irrisorias en relación con el dinero que se mueve en la TV) a dejar de emitir algún material. En el caso del control de la calificación cinematográfica, las cosas son distintas; las sanciones previstas son bastante más severas (multas, clausura de cines). El artículo 5º del reglamento de la Ley 23.052 establece que las calificaciones "deben acompañar toda publicidad, boletas de programación o documentos equivalentes, que efectúen las productoras, distribuidores o exhibidores". Entonces, ¿cómo es posible que aproximadamente setenta películas de 1999 –más de un cuarto de los estrenos– no tuvieran la calificación en el aviso de los diarios en el día del estreno? La respuesta la brinda Daniel Peña, director de Fiscalización del INCAA: "Durante la gestión Mahárbiz no se controló nunca, y no solo en los avisos, tampoco se controló que se pusiera la placa con la calificación al comienzo de cada película". Si se toma el año en curso, la cantidad de carteles de fecha de estreno sin la calificación está muy por debajo del cinco por ciento. Hoy el control es más fuerte, y también en los cines.

**LOS CRITERIOS Y LOS OTROS.** El sistema argentino no tiene criterios fijos y rígidos que digan, por ejemplo, "si hay tres insinuaciones homosexuales en catorce minutos se debe calificar SAM 18", pero el sistema británico, entre otros, sí los tiene: si en un video de

rock en la letra de una canción se repite la palabra "fuck", automáticamente se lo considera para mayores de 18 años. En Suecia se considera permitida para menores la representación de "sexo en forma normal, saludable y feliz". El problema con los criterios (que sí los había en la ley argentina de 1968) es cómo se los interpreta: ¿qué es "sexo normal" para Suecia? o ¿qué comprometió la "seguridad nacional" en la Argentina desde los años de Onganía hasta 1984?

En la actualidad, el régimen de calificación argentino, en comparación con otros del mundo, no parece tan terrible, aunque los sistemas de Francia y de algunos países nórdicos sean más liberales. En el Reino Unido, un lugar donde las calificaciones son bastante severas, películas como *Humo sagrado* (aquí SAM 16), *Golpe fulminante* (con Van Damme, aquí SAM 13) o *El ocaso de un amor* (aquí SAM 16) fueron para mayores de 18. En ningún caso de comparación con los británicos se comprobó una mayor "severidad" en la calificación argentina.

#### LA PROXIMA TENTACION DE NO ESTRENAR.

Las entidades de calificación de muchos países (y no solo del Tercer Mundo) establecen cortes y/o prohíben películas. En Argentina, desde 1984, eso no se puede hacer. ¿Y qué pasó entonces con *La última tentación de Cristo*? La CAEC no tuvo nada que ver en su ausencia televisiva. La película de Martin Scorsese fue calificada como SAM 16 con una leyenda que advertía que el film podía herir alguna sensibilidad religiosa, pero fue una empresa privada la que decidió no emitirla debido a presiones, como las que hay hoy en torno a *Dogma* (el film de Kevin Smith con Matt Damon, Ben Affleck y Salma Hayek) que ya fue estrenado en Brasil.

Circula por las casillas de mails un largo mensaje que, entre otras cosas, dice "una película que ataca insidiosamente la Fe católica está por llegar a la Argentina si los católicos no nos movilizamos urgentemente para impedir que esta grave ofensa a Dios y a su Santísima Madre sea consumada entre nosotros". La grave ofensa sería el estreno de *Dogma*. También se aclara que se están haciendo llegar a las oficinas de Disney en Buenos Aires "tarjetas de repudio a la presentación de la película en la República Argentina". En la Asociación Civil Fátima, parte integrante de esta campaña, ya están contentos porque dicen que el film no va a estrenarse en la Argentina (¿será por su fracaso comercial en donde ya se estrenó o por otros motivos?). Mientras ocurre esto, y *La última tentación de Cristo* sigue sin exhibirse públicamente, el caso *Plata quemada* puede permitir la apertura de la discusión: ¿está bien la reglamentación, que en el caso del film de Piñeyro fue seguida al pie de la letra?; ¿qué criterios se utilizan para calificar SAM 18 a películas como *Chasing Amy* (*La otra cara del amor*), *Velvet Goldmine*, *Voraz* o *Los muchachos no lloran*?; ¿apoyamos esos criterios?; ¿qué se hace con las presiones? Pero para todo esto hay que salir de la irritación y la indignación epidérmicas. ■

#### Principales fuentes consultadas:

Marcelo Piñeyro (director de *Plata quemada*)  
Susana Boero (coordinadora del CAEC)  
Daniel Peña (director de Fiscalización, INCAA)  
Jorge Sabaté (coordinador de la Dirección de Fomento, Difusión y Acción Federal, INCAA)  
José Miguel Onaindia (director del INCAA)  
Guillermo Burton, Jorge Aimetta y Laura Sarmiento, *La calificación cinematográfica en la República Argentina*, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, Buenos Aires, 1995.

# Extraños en el paraíso

Para reflexionar sobre el cine latinoamericano a veces es bueno tomar distancias. Como nuestra corresponsal que fue a Toulouse, a la 12ª edición del Festival de Cine Latinoamericano que se desarrolló en esa ciudad. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**



La Cinemateca de Toulouse, una de las sedes donde se desarrolló la 12ª edición de los Rencontres Cinémas d'Amérique Latine

Del 20 al 28 de marzo se desarrolló en Toulouse la 12ª edición de los *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine*. Esta vez, como la calidez y la pasión de los anfitriones –ya reflejada en las crónicas de años anteriores– se mantiene invariable, con Esther Saint-Dizier, la directora del festival, a la cabeza de un equipo de colaboradores y colaboradoras inteligente y entrañable, decidimos darle lugar a un análisis nada desapasionado de la situación del cine latinoamericano que se vislumbró allí.

**INTRODUCCION.** Para alguien argentino, ver cine latinoamericano en un festival francés genera una sensación ambigua. Por un lado, uno siente que está en mejores condiciones que los espectadores locales para evaluar las películas, a causa de la proximidad cultural y geográfica con los países que las producen. Por el otro, constata que lo que se enuncia como latinoamericano es una entelequia y que las películas de ese origen no le resultan tan inmediatamente familiares. Lo que distorsiona la experiencia, en todo caso, es el hecho de que en la Argentina se estrena muy poco cine latinoamericano, sumado a la realidad brutal de la globalización, que patrocina la idea de que todos somos por igual ciudadanos del mundo, siempre que pertenezcamos al mismo grupo de consumidores. Pero al mismo

tiempo que se crea la ilusión de que los contornos geográficos han desaparecido –porque el mercado es el mundo y el mundo, el mercado– se alimenta su contraparte, la ilusión de que las identidades étnicas y culturales se pueden destilar en su pureza y ser disfrutadas como si no existieran las mediaciones, como si la mirada globalizada, ávida de novedades peculiares, no se sirviera de ellas como de un antídoto. Con lo cual el cine de esta parte del mundo, por más que no goce de los beneficios del mercado globalizado, sí ha empezado a capitalizar los efectos estéticos de tanta desventaja económica y a querer convertirlos en su mejor mercancía de exportación.

El fenómeno de un cine latinoamericano producido dentro del horizonte de la globalización no se traduce en películas que minimizan la peculiaridad, sino que, por el contrario, la potencian para poder mercantilizarla, sobre todo cuando los subsidios pueden no provenir de los países de origen y cuando los espectadores locales se interpretan a sí mismos con la lógica de los vencedores. En este contexto, ser piadoso con el cine latinoamericano argumentando su debilidad económica, sus desventajas en términos comparativos y sus desventajas con el público del propio continente sería otra forma de no prestarle atención, como quien exagera la dádiva para evitarse la molestia del reproche.

**LOS PREMIOS.** En este sentido, es posible que parte de la repercusión y de los premios internacionales cosechados por *Mundo grúa* (ganadora también en Toulouse) se deba al hecho de que la película de Traperero no abusa del encanto de sus personajes, no sobreactúa la situación social que sirve de base al conflicto ni provee gratificación barata a los espectadores que intenten leerla por encima de sus méritos estéticos. El ejemplo diametralmente opuesto sería *Santitos*, de Alejandro Springall (que en Toulouse recibió una mención del jurado y el premio de los críticos franceses). Este film pretende hacer con la cultura popular mexicana una operación semejante a la que hizo Almodóvar en su momento con la cultura de la movida madrileña: fusionar el kitsch de segunda mano al que se le rendía culto en los lugares de moda con el kitsch de primera mano inmanente a los géneros baratos consumidos por amas de casa (la novelita rosa tipo Corín Tellado, la telenovela, el melodrama). Todo ese barroquismo exacerba- ▶

do, esa sentimentalidad de cuarta categoría con la que en una época solo podían emocionarse las mujeres menos sofisticadas, sumados al sentido vital y positivo que le dio Almodóvar a la transgresión, aparecen en Springall aplicados a sus propios materiales autóctonos, aunque el director diga que le debe todo a Buñuel. No se trata de que *Santitos* sea una mala película, más bien todo lo contrario. Pero aunque uno deba reconocerle sus méritos, no se puede pasar por alto que el film de Springall es tan demagógico como ahora suelen serlo otros films mexicanos y latinoamericanos en general. Igualmente, el caso más extremo de este tipo de demagogia lo aportó *El chacotero sentimental*, que se llevó el premio del público. Esta película chilena (la más exitosa de la historia de su país) solo es comparable en su estilo chabacano con *Golpe de estado*, de Sergio Cabrera, que no estaba en competencia.

**UNA CIERTA TENDENCIA DEL CINE LATINOAMERICANO.** El atributo "comercial" suele usarse en lugar de "populista". La identificación de los términos, no obstante, expresa los resultados: hay películas que consiguen un público masivo halagando su sentido más primario del entretenimiento. Alguien podría decir que las grandes películas del cine clásico norteamericano eran al mismo tiempo cumbres del entretenimiento, pero lo fueron porque lograron seducir al público imponiéndole su propio sentido de la diversión, no porque hicieran suyos los criterios más banales de lo que significa entretenerse. Si estar entretenido es no sentir el paso del tiempo, una trama puede hacer muchas cosas para conseguirlo. Si a un director solo se le ocurre aprovechar la forma estandarizada en una época, es por comodidad, por demagogia o por ambas cosas. *El chacotero sentimental* es un ejemplo muy gráfico de esta tendencia. Es un film inspirado por un programa de radio al que los oyentes llaman por teléfono y le cuentan a su conductor (*El Rumpi*) un episodio bizarro de sus vidas. Este criterio de contar algo bizarro vale para los tres episodios que componen el film, independientemente de que cada uno pretenda tener un tono y un registro distintos: el primero es cómico, el segundo, dramático, y el tercero, costumbrista. El criterio que unifica la diversidad de géneros es justamente el populismo subyacente. Lo que importa, para cualquiera de los tres casos, es que la mayor cantidad posible de público sienta que se lo está felicitando por ser como es. Y, por las dudas, los



Arriba: Rodrigo Moscoso, Daniel Rosenfeld y Ulises Dumont. Al medio (izquierda): Pablo Trapero y Lita Stantic; (derecha): Esther y Lipa Burd. Abajo: el jurado, Leonardo de la Fuente, Elli Medeiros, Alejandro Ricagno, Paul Leduc, Esther Saint-Dizier.

episodios se dividen claramente por clases sociales. En el primero, el cómico, la protagonista es la familia de clase media, por lo tanto es un sketch sobre "cuernos", que podría haber formado parte de *Matrimonios y algo más*, el programa de Hugo Moser. El segundo, dado que es dramático, tiene que ocurrirle a una familia de la alta burguesía (como no podía ser de otro modo, igual que en las telenovelas, "los ricos también lloran", como rezaba el título de una muy famosa). Y el tercero es un guiño a lo que el film cree que es la gente común, pero que resulta ser una entelequia: familias de trabajadores llenos de hijos, que viven hacinados en monoblocks pero que sonríen a pe-

sar de todo y son felices con lo poco que tienen (mientras los burgueses acomodados se dedican al incesto, la perversión y el suicidio). Es decir, el pobre pueblo abnegado y decente, que disfruta del sexo y lo traduce en infinidad de hijos, presentado como un ejemplo para el resto de la sociedad (porque la clase media también la pasa bien, pero es hipócrita porque necesita del adulterio para lograr la felicidad completa). Ahora bien, lejos de pasarlo por alto por ser uno de los peores films del festival, *El chacotero sentimental* merece un análisis severo. El problema es que, como todo fenómeno de masas sin méritos estéticos, se convierte en un objeto digno solo para la sociología.

No obstante, su desvergüenza para seducir al público responde a algo más que a una estrategia oportunista diseñada desde el marketing.

**LATINOS Y LATINOAMERICANOS.** El fenómeno chileno se repitió curiosamente en Toulouse, donde gran parte del público seguramente busca lograr empatía con la cultura de los países latinoamericanos, desde ya, en los términos en que actualmente es posible. Lo que veinte años atrás podía hacerse en nombre de las luchas políticas y la simpatía ideológica, hoy se hace en nombre del multiculturalismo y la simpatía étnica (los franceses, aunque sean europeos, también son latinos, y la supremacía económica en el mundo globalizado muestra un rostro anglosajón, aunque el capital sea internacional).

Este triunfo ciento por ciento populista se parece en un punto al de los ritmos latinos. Parte del público que de día uno podía encontrar en las funciones del festival era el mismo que de noche iba a bailar salsa a Puerto Habana y lo hacía con más calidad y precisión que los invitados latinoamericanos. Como si los que veníamos de esta parte del continente nos descubriéramos alienados de una supuesta esencia aborigen, ahí la teníamos ante nuestros ojos encarnada en franceses buscadores de ritmos más ligeros que el tango. Mientras nosotros descreemos de que exista una esencia latinoamericana, vemos que otros la encuentran y la disfrutan. De hecho, en Buenos Aires y en otras partes de Latinoamérica, son furor las escuelas para aprender a bailar ritmos latinos, sobre todo salsa. Al igual que en otra época pasó con el tango, hoy aceptamos ritmos latinoamericanos recién después de que hacen furor en el mundo globalizado y las discográficas multinacionales los promocionan en radio y TV. En todo caso, lo que vale la pena pensar es que así como los franceses que bailan bien, cuando uno les pregunta *de quién* aprendieron ellos responden *en dónde* lo hicieron (es decir, en una escuela de danzas latinas), muchos de los buenos bailarines latinoamericanos podrían responder de la misma manera. Si ni siquiera bailar el tango se transmite ya en la Argentina de padres a hijos, sino que se aprende pagando en academias y clubes, ¿por qué no pasaría lo mismo en el resto de Latinoamérica con sus respectivos ritmos autóctonos? La conclusión, en ese caso, sería que en el mundo globalizado, con la nueva división internacional del trabajo

simbólico, a nosotros los latinoamericanos nos toca impostar una esencia latina, la tengamos o no (si no la tenemos, peor para nosotros, porque tendremos que aprenderla en una academia, para no pasar papelones cuando estamos entre admiradores extranjeros de nuestra cultura).

Pero la presunta esencia latina de la cultura latinoamericana es una novedad para consumo del primer mundo globalizado. Si esto tiene efectos colaterales sobre América Latina es porque los vencidos siempre terminan viéndose a sí mismos con la mirada de los vencedores. Y comprando sus mercancías.

Lo que hoy se destila como una esencia, nunca antes fue tal. La idea misma de una cultura latinoamericana era un proyecto al igual que la identidad latinoamericana, y tan inviable como la utopía de una gran nación continental en la que solo quedarán afuera Estados Unidos, Canadá y Alaska. Hasta el hecho de nombrar estas ideas desfasadas del presente es imposible sin apelar a un lenguaje en desuso. Los conceptos mismos, al ser abandonado el marco teórico que les daba sentido, se han convertido en piezas arqueológicas destinadas al museo y al estudio académico. Es cierto que son revalorizados e idealizados, como todo lo que ocurrió en los sesenta y los setenta, pero carecen de actualidad y por eso se han embellecido tanto.

Justamente los *Rencontres* de Toulouse son una oportunidad única de ver este efecto en perspectiva. Porque desde Latinoamérica misma no se percibe y desde Europa no es necesario pensarlo. Pero si uno cruza el océano en dirección al *viejo* mundo siempre va a sentirse como un extraño en el paraíso. Porque el concepto de cultura (nada más que un rótulo burocrático) es un fantasma que solo se hace presente por esa misma vejez del continente. Por eso es lógico que los europeos piensen que, por extensión, el nuevo continente también tiene hoy que conjurar ese fantasma (el de la cultura), aun cuando la idea misma de lo latinoamericano (como lo que sea: como esencia que no es, como proyecto que no fue) melancolice al que la piensa.

**UNA PENA EXTRAORDINARIA.** Esta melancolía, curiosamente, se ha instalado en muchos de los mejores films que se vieron en Toulouse. Y se radicaliza en la medida en que no busca ni encuentra un discurso de apoyo, como hacía en otros tiempos el cine político. Si bien no logra constituir una co-

rriente en sí misma (aunque tampoco tendría por qué hacerlo), estos films son claramente la contracorriente del nuevo viejo populismo latinoamericano. Estamos hablando, sobre todo, de *Modelo 73*, de Rodrigo Moscoso; de *Dino Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*, de Daniel Rosenfeld; *Segundo siglo*, de Jorge Bolado, y *Bonanza*, de Ulises Rosell. Todas óperas primas, dos de ellas presentadas en la sección Work in Progress (la de Moscoso y la de Rosell), tres argentinas y una mexicana (la de Bolado). Los distingos entre nacionalidades son relativos, pero pertinentes. No tanto por una cuestión de identidad trascendente a los personajes, sino por los personajes mismos. Es en ese punto donde caduca la pretensión de universalidad que tiene cualquier film, y es en este sentido en el que estas óperas primas tienen algo intransferible: una mirada sobre los personajes que se construye a partir de la particularidad concreta de esos individuos. Ningún personaje de Moscoso o de Rosell (por poner los ejemplos con films de ficción) pretende ser un arquetipo argentino a la manera de los protagonistas de *76 89 03*, de Nardini y Bernard. Incluso *Cien años de perdón*, de José Glusman (que compitió en Toulouse), se sobrepone a su intención de hacer una vez más una crítica de la clase media argentina a fuerza de confiar plenamente en la autonomía estética del universo cerrado en el que viven sus personajes. Es otra ópera prima que, sin ser encuadrable dentro de la lógica de las anteriores, es un buen ejemplo de cómo se puede construir una mirada partiendo de individuos que existen en la ficción, pero que tienen vida propia, con un valor que trasciende los posibles significados de su lugar en la trama.

En cualquiera de estos casos, subyace una melancolía que no llega a expresarse a través de ningún discurso reivindicatorio o contestatario, pero que se traduce inevitablemente en la imposibilidad de mirar más allá del horizonte trazado por los personajes. De alguna manera, la idea se esboza más conscientemente en el film de Rosenfeld, cuando vemos a Saluzzi encerrado dentro de un círculo. En el único momento en que el personaje es visto en perspectiva, aunque desde una altura que ya no tiene como soporte la omnipotencia de un discurso, queda claro cuáles son los límites para captar el presente: cada individuo aparece dentro de un círculo molesto. Los proyectos colectivos, de haberlos, se proyectarían en un horizonte abierto. ■

Nerio Barberis fue, como sonidista, uno de los integrantes de Cine de la Base, una agrupación de la izquierda revolucionaria que generó un cine militante y propagandístico, no exento de valores estéticos. En México, donde vive desde el exilio, nos brindó esta entrevista donde cuenta las experiencias del grupo y de su principal artífice, Raymundo Gleyzer, director de *Los traidores*. **por SANTIAGO GARCIA**

ENTREVISTA A **NERIO BARBERIS**

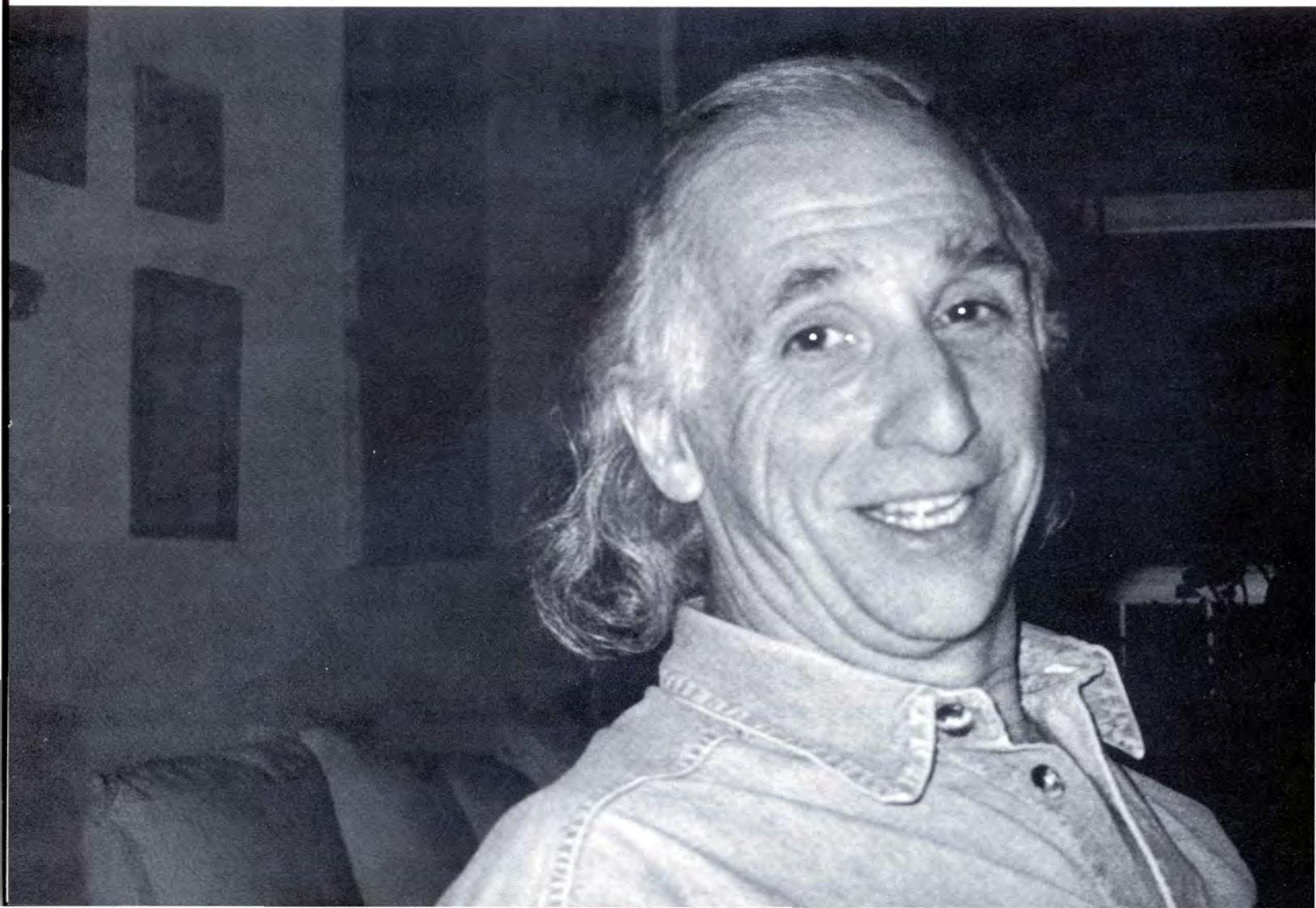
# La Base está

El Cine de la Base fue un grupo nacido en la década del setenta que integró parte de lo que se llama el cine de la resistencia. Liderado por Raymundo Gleyzer, se diferenciaba claramente del Grupo Cine Liberación integrado por cineastas como Pino Solanas, Octavio Gettino y Gerardo Vallejo. Mientras que estos últimos provenían de la izquierda peronista, Cine de la Base representaba a la izquierda revolucionaria. Durante muchos años el material de este grupo estuvo perdido o escondido, y su principal obra, *Los traidores*, fue secuestrada por la dictadura militar. Aunque había alguna copia en circulación, la recuperación de *Los traidores* se la debemos al trabajo exhaustivo que realizó Fernando Martín Peña hasta conseguir en 1993 una copia en blanco y negro y en 1995 una copia en color. El mismo se encargó de difundir esta película y acercarla al público organizando reiteradas veces retrospectivas del Cine de la Base. Hoy estos trabajos le pertenecen nuevamente a la historia del cine argentino, completando el valioso panorama del cine político de la resistencia, cuyo

verdadero valor no podría calcularse sin estas películas. Pero lo que además les ha permitido perdurar a estas obras es el inmenso talento artístico de Gleyzer, quien tomaba decisiones osadas también a nivel estético y le daba a cada film, aunque fuera pequeño, un toque maestro que hacía valiosas no solo la urgencia de su discurso sino también su calidad cinematográfica. Gleyzer, además, fue el primer camarógrafo argentino que filmó en las Islas Malvinas, en 1965, imágenes que se vieron luego en otros documentales. El talento de Gleyzer y su profundo compromiso político hacen del Cine de la Base un fenómeno valioso y trascendente. Un cine que sobrevivió a la dictadura y a la desaparición de Raymundo Gleyzer en mayo de 1976. El grupo del Cine de la Base continuó filmando esporádicamente desde el exilio y se despidió en 1984 con el documental *Malvinas: historia de traiciones*. Una muestra de que el grupo tenía talento y compromiso, dos características valiosas que han convertido al Cine de la Base en uno de los grandes hitos de la historia del cine argentino.

#### ¿Cómo se inicia el Cine de la Base?

Estamos en los setenta, en pleno desarrollo de las organizaciones revolucionarias en la Argentina. Y hay una relación de esas organizaciones con muchos intelectuales en todos los terrenos, incluido el cine. Hay dos vertientes, por un lado, la vertiente del peronismo que se nuclea alrededor de esta primera propuesta amplia que fue el Grupo Cine Liberación, y por otro lado aparece, liderada por Raymundo Gleyzer, la necesidad de hacer un cine revolucionario sincronizado con las propuestas ideológicas de la izquierda revolucionaria. El tiene una línea documentalista, primero etnográfica, después social, luego el proyecto de *México: la revolución congelada*, que analiza un proceso revolucionario que se frustra. Después del Cordobazo Raymundo se va a filmar a Córdoba; simultáneamente aparece un frente cultural ligado al viejo PRT –antes de que esta organización se partiera en dos–, que era el FATRAC. Este grupo nucleaba a distintos intelectuales de diferentes pro- ▶



cedencias. Hay un grupo de integrantes del Cine de la Base que se vincula con el FATRAC. En medio de todo esto se produce la separación del PRT. Se liga entonces a esta experiencia política, pero desde la cultura. En ese momento Raymundo, con Juana, con Alvaro Mellán y otro grupo donde estoy yo y algunos otros compañeros, estamos ligados al FATRAC. Todo este grupo se encuentra después de un hecho fundamental: Raymundo plantea el proyecto de *Los traidores*. Se hace la película, y él descubre que tiene un largometraje y se pregunta qué hacer con él. Esa era una época muy radical en el análisis, y él decía: "Yo no la quiero para las salas, ahí va el cine burgués, esta es una herramienta militante de concientización. Hay que moverla, pero no en las salas, hay que distribuirla".

Pero el grupo se forma básicamente en el 73, que era el momento en el que más posibilidades había de salir. Y ese grupo es básicamente de distribución, de ahí que aparezcan varias copias en blanco y negro de *Los traidores* para distribuir en la base. Armábamos grupos de proyección. Con el proyector 16 mm íbamos a una villa, a una universidad, a un sindicato, donde nos dejaran entrar. La única condición que imponíamos era que el debate fuera abierto, lo único que pedíamos era la libertad de debatir y largar todo lo que pensábamos.

#### ¿La película siempre la llevaba alguien del grupo?

Exactamente, nosotros distribuíamos la película y llevábamos nuestro discurso. Un discurso clasista, revolucionario, ligado a la propuesta revolucionaria de la izquierda en ese momento. La izquierda ligada a la lucha armada. Aunque si el PC quería una proyección no había problema. La única condición era que tenía que haber un debate abierto. En la Capital recuerdo haber proyectado mucho con el Peronismo de Base, pero con los Montoneros teníamos problemas porque querían la película pero no querían que habláramos. Luego se hace una película sobre la masacre de Trelew, otra sobre Tosco que hoy está perdida. Y distribuíamos también *México: la revolución congelada* y otras cosas. En otras áreas distribuíamos *Los compañeros*, un tipo de cine distinto del nuestro. Lo hacíamos en distintos grupos: uno proyectaba en un sindicato *Los traidores* y otro en otro lugar daba cortos de Chaplin. La gente nos decía que no proyectáramos *Los traidores* porque era muy pesada, "por qué no traen otra cosa que esté politizada pero que no tenga tantos problemas". La gente nos llamaba mucho porque era difícil juntar a cincuenta personas para después

tratar de hacer política. Y el cine era maravilloso; vos ponías un aviso en una villa: hoy película, y juntabas 150 personas. Al pasar *Los traidores* el efecto era muy fuerte, la gente reconocía la problemática y después el debate era fantástico. Pero a partir de cierto punto empezó a haber problemas con la película. El final con el ajusticiamiento del burócrata era conflictivo. La gente decía en el debate: "Yo tengo problemas como estos en mi sindicato, entonces ¿qué tengo que hacer? ¿Ir y matar al burócrata?". No, no, le decíamos. "Pero la película dice que sí", nos contestaban. Nosotros insistíamos en que era un caso puntual y que no necesariamente tenía que ser siempre así.

#### ¿Se veía a *Los traidores* claramente como una ficción?

Sí, nunca hubo dudas. La cultura de la gente le indicaba que cualquier cosa que estuviese proyectada en la pared era ficción. Eso sí, se sentían muy identificados. Raymundo filmó primero toda la historia del burócrata, con su traición y todo. Pero entonces se dijo: "Acá falta una propuesta. ¿Cuál es nuestra propuesta?", y entonces reescribió un par de escenas y



Raymundo Gleyzer, director de *Los traidores*

después de editarla volvió a filmar otras. Y yo discutía mucho con él, nos peleábamos mucho por la forma y el contenido. Si la estructura como de telenovela era justa o no era justa. El decía muy claramente: "Me importa un carajo. Yo quiero hacer una película que sea una herramienta política de concientización. Si el formato de telenovela sirve más para comunicarse con la gente, lo uso. Quiero que la gente se dé cuenta de que hay un burócrata y hay que pelear contra él". Lo interesante de una figura como Raymundo es que, aunque él negara lo que a veces se consideraba una desviación burguesa —la condición de artista—, era un artista. Por eso *Los traidores* es una película que perdura. Las nuevas generaciones se sienten atrapadas por la historia que cuenta. Y eso tiene que ver con el cine, con el arte, que es una cosa en la que los marxistas siempre nos equivocamos cuando analizamos. Raymundo era una

síntesis de eso. Cuando fuimos a filmar el Cuarto Congreso del FAS en el Chaco, había tres cámaras. Cuando veías todo el material, cuando entraba un rollo, te dabas cuenta de cuál era el de Raymundo. Veías el cuadro, cómo cerraba el zoom, no había forma de equivocarse. Esa condición le permitía ir más allá.

#### Lo cual era mucho más complicado frente a un cine como el que hacían y en la época en que lo hacían.

Era un excelente camarógrafo, de los mejores que he visto. Esta conjunción de un hombre con condición artística —que vaya uno a saber lo que quiere decir— con un hombre con convicción política revolucionaria, produce *Los traidores*. Hay excelentes revolucionarios cuyas películas son un plomazo, te aburrís. Esta conjunción, salvando la distancia y la propuesta política, es la misma que tiene Pino Solanas cuando hace *La hora de los hornos*. Recuerdo una anécdota muy linda. Ya estaba lista *Los traidores*, estábamos en los laboratorios Alex. En un momento vamos con Raymundo al baño a mear y entra Pino Solanas. Estábamos yo, Raymundo y Pino. Por supuesto ellos se conocían. Raymundo le dice: "Pino, ¿no viste *Los traidores*?". Pino contesta: "No, no la vi". Y Raymundo le dice: "Es *La hora de los hornos* del momento". Nadie dijo una palabra más y Pino salió. En algún sentido era pelear, también, el espacio de la vanguardia. En eso Raymundo era un tipo muy ácido, muy duro. El Cine de la Base es el resultado de un momento histórico revolucionario y la adhesión de un grupo de cineastas a un proyecto revolucionario que tratan de ejercer a través del cine. Creo que no lo hacíamos por el cine. Yo creía en el panfleto, el panfleto es útil. Lo que queríamos era cambiar la sociedad, ese era el gran objetivo que había detrás. En el medio de eso había un gran debate sobre el cine que se debía hacer, la calidad de ese cine... Todo eso se debatía, pero en realidad se priorizaba la urgencia del cambio. Al menos así se gestó. El Cine de la Base llegó a tener entre quince y veinte compañeros. Gente ligada al cine que distribuía. No era fácil conseguir veinte perso-

**“Raymundo era un artista comprometido y lo más interesante era que aunque quisiera no podía dejar de tener una condición artística. El valor que le da trascendencia a su obra es eso”**

nas que agarraran un proyector y fueran a proyectar. Te caía el CDO, el Comando de Organización, un grupo de derecha fascista del peronismo, y tenías que rajarse esquivando los balazos.

**¿Las exhibiciones eran clandestinas?**

Cuando empezamos no. En el 73 era legal... la primavera camporista, el comienzo del gobierno de Perón, que no era tan duro. Luego se fue endureciendo lentamente, y empezaron a realizarse con cuidado. Con cierta protección por parte de la gente que te invitaba. Yo estaba en una villa en el Bajo Flores y cayó el Comando de Organización y entonces tuvimos que salir corriendo. Balearon el auto de uno de nosotros. A mí me sacó la gente de la villa, una señora me decía “por acá” y después otra señora y otra y así salí. El entorno te protegía. Había un porcentaje alto de gente que adhería y sobre esa base es que podíamos hacer estas cosas. A veces era en un sindicato y la misma gente del sindicato te cuidaba. Después la cosa se empezó a poner peor y ya no se podía. A fines del 74 y principios del 75 las exhibiciones terminaron siendo clandestinas. Ya había persecución policial, ya estaba la Triple A, ya era jodido.

**¿No estrenar la película fue una decisión del grupo?**

Bueno, fue muy raro lo que pasó, y esto es bueno que se sepa. En ese momento, en 1973, estaba Octavio Gettino al frente del Instituto y se le presenta la película para que la califique y la califican “apta para todo público”. Lo único que dicen es que no están de acuerdo con la película, que les parece ultraizquierdista. Pero la califican y le dan el visto bueno. La idea era que de ese modo la policía no podía hacer nada, porque la película era legal. Para eso fue al Instituto, pero nunca se pensó en estrenarla. Había que hacer una distribución por debajo. La idea era desarrollar una propuesta de comunicación artístico-cultural de combate, como se decía en esa época. La cámara es un fusil, como decían algunos grupos, y nosotros decíamos: “Sí, pero hay que cambiarle el lente”.

**¿El liderazgo era solo de Raymundo?**

El liderazgo del grupo era de Raymundo

pero no estaba solo, había otros compañeros tan sólidos como él en lo político y en lo ideológico. Cuando la cosa se puso pesada, el grupo comenzó a compartirse: unos hacían una cosa, otros hacían otra. No había una cosa centralizada. Sí había un grupo que era el que mantenía una relación de comunicación política con el PRT. Eramos un grupo pequeño de compañeros. En lo político había una cierta estructura celular, pero muy abierta, porque ahí no había clandestinidad, nos conocíamos todos. Había contactos. Intentábamos que fuera lo más abierto posible en un aspecto; en otro había adhesiones políticas muy claras. Y en alguna medida, viéndolo ahora, y sin arrepentirme ni un segundo de nada, había también bastante dogmatismo, bastante sectarismo. Como todos los grupos de aquel momento, todos teníamos la precisa, todos sabíamos cómo se hacía la revolución. Me acuerdo de una discusión con Raymundo sobre la política de alianzas. El decía: “¿Sabés por qué hay que hacer alianzas? Porque el partido es débil, porque si no, no sería necesario”. Todos hacían un poco eso en esa época. De todas formas nosotros teníamos buena comunicación con la gente de cine ligada a los Montoneros, con la gente del aparato de cine del PC, teníamos excelente comunicación y colaboración. Aunque de golpe las direcciones políticas decidían que no, a nosotros no nos importaba. A través de un contacto nuestro, conseguimos la famosa entrevista de Trelew. A un compañero nuestro le llega este material al trabajo, hace una copia rápida y la roba. Nosotros tomamos contacto con los Montos y les pasamos una copia. Teníamos conciencia de que era un material del pueblo. Queríamos que todos la tuvieran. Creo que hasta el PC tenía una copia; claro, no podían hacer nada pero igual se la llevaron. Y sí, había un mundo de la cultura, gente importante dentro del cine que quería participar. Y nosotros éramos unos animales. “Acá hay que producir para la revolución”, decíamos. “Forma y contenido me tiene hartado, no nos lleva a nada.” Después de *Los traidores* empezamos a ha-

cer un cine propagandístico.

**Pero incluso en un tema como el de la masacre de Trelew, siempre hay decisiones estéticas muy importantes. La conferencia de prensa completa es un material increíble.**

**Otro podría haberlo fragmentado y arruinarlo.**

Es que era un material intocable. ¿Cómo cortar eso? El hecho histórico no se podía alterar, teníamos que comunicar lo que esos compañeros querían decir y de la forma en que lo querían comunicar. Un respeto absoluto a la militancia: reproducir lo que ellos querían reproducir. Postergamos los debates sobre el arte para más adelante.

**Pero cinematográficamente las decisiones tenían un peso artístico además del político.**

Detrás de eso está la condición de un cineasta que sabe que lo que pone va a tener valor o no. En *Me matan si no trabajo*, y *si trabajo me matan* había una olla popular. Raymundo se fue a filmar con la cámara, un fotógrafo y yo en el sonido. Filmamos y con eso había que hacer una película que no fuera un plomazo. Y entonces Raymundo dice: “Hay un loco, que es un pianista...” En lugar de poner de fondo La Internacional, fuimos a la casa de este loco a grabarlo cantando y tocando el piano. Fue genial, le dio el tema y el tipo compuso la canción. Ya no había legalidad, no podíamos ir a Alex. Ibamos a un laboratorio que nos copiaba a 16 mm en secreto. Pero el problema era el sonido. Hacíamos todo, como decíamos en esa época, a la vietnamita. Esa película fue armada, regrabada, todo en una casa con una cámara y unos Nagras. Esas eran las condiciones para producir. No nos importaba: que se puede, se puede.

**Y hoy eso se exhibe en una escuela de cine.**

Me parece fantástico. Y después, cuando llegamos al exilio hacemos *Las tres AAA son las tres armas*, una película de Cine de la Base hecha en Perú con Jorge Dentis. Jorge dice: “Vamos a contestarle a la dictadura”. Estoy hablando del 76... hacemos la película después de la desaparición de Raymundo, que ocurrió cuando nosotros todavía estábamos en Argentina.

**¿En mayo del 76?**

Sí, en mayo, Jorge se va en junio y yo me voy en julio.

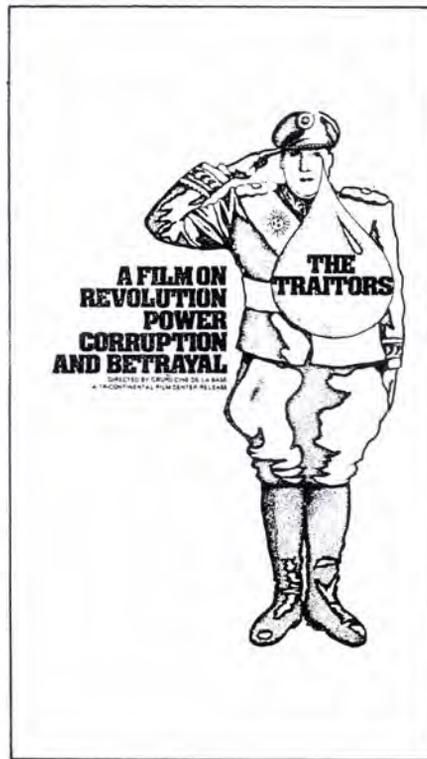
El texto de la película es el de la carta de Rodolfo Walsh a la Junta. Nosotros decimos que vamos a hacer la película con este texto y la gente del PRT decía "ese es un texto de los Montoneros". Y los Montoneros decían "ustedes no tienen derecho a usar un texto nuestro". Y nosotros decíamos: "Ustedes se van a la puta que los parió, este es el mejor texto que hay y lo vamos a usar". Se hizo la película, ambas organizaciones lo usaron y quedaron conformes. Ese prejuicio fue algo contra lo que peleamos muchas veces. Esa película la revelábamos nosotros en una cubeta de fotografía. Se ve claramente cómo parpadea la imagen por culpa de la diferencia de temperatura. Se velaron algunos rollos que hacíamos copiar clandestinamente... Yo le decía a Jorge: "Basta, paremos, loco". Y Jorge volvía a filmar y volvíamos a revelar. De esa película se distribuyeron ochenta copias por todo el mundo durante el Mundial de fútbol de Argentina. La pasaron canales de televisión de todo el mundo. Era una denuncia de la resistencia cultural en el exilio. Fue lo que siguió a la desaparición de Raymundo. Jorge era muy amigo de él, Raymundo desapareció el día del cumpleaños de Jorge. Lo estaban esperando y nunca llegó porque lo secuestraron. Jorge no festejó su cumpleaños por los siguientes veinte años. Nunca logramos que lo festejara. El retomó la bandera, el mundo se llenó de denuncias de una campaña por Raymundo. Dentis siguió trabajando hasta la democracia con *Malvinas: historia de traiciones*. Hasta el 84. Ahí dijimos: "Cine de la Base, como elemento de resistencia cultural desde afuera, ya no tiene sentido". Nosotros vivíamos afuera, y dijimos: "Desde afuera, no se habla más. Se habla desde adentro y si no estamos adentro no hablamos".

#### ¿Cómo se financió *Los traidores*?

Tuvo un coproductor norteamericano. Se hizo con cincuenta mil dólares. Todos los que participaron trabajaron gratis, no cobraron ni un peso nunca.

#### ¿No hubo financiamiento de organizaciones políticas?

No, en *Los traidores*, no. *México: la revolución congelada* la hizo con el mismo productor. Un tipo que producía cine independiente en Estados Unidos. Un hombre de la izquierda progresista que estaba ligado a gente de la revolución española. Raymundo logró convencer a todos los actores de que participaran en el proyecto. La gente del PC, aunque parezca mentira, lo ayudó también con el tema de los actores. Es que este pícaro de Raymundo nunca le dio el guión completo a nadie. Si les daba lo que él quería hacer de verdad, ninguno iba a aceptar. Eso le costó peleas graves con personas que no que-



Afiche de *Los traidores* para la exhibición en el exterior

rían estar comprometidas con ese proyecto. A otros les pareció fantástico cuando la vieron completa. Lautaro Murúa le dijo a Raymundo: "Te doy una semana". La presencia de Lautaro Murúa metía miedo, pero se enganchó y aportó cosas. Se empezó a filmar a fines del 72 y se terminó en el 73. No hubo financiamiento de organizaciones. Te digo más: el PRT después no la quiso porque no estaba de acuerdo con el ajusticiamiento a los burócratas sindicales. En el 73 eso se ajustaba más a la línea del PB, porque la información que hay en la película estaba amasada con mucho material del Peronismo de Base. Pero después le dicen que no, no hay que ajusticiar a un burócrata, hay que derrocarlo, hay que construir las bases de un movimiento sindical que destruya al otro. Hubo un conflicto y en un momento se dejó de proyectarla. Y en ese momento se pensó en hacer un epílogo. Casi lo filmamos, se empezó a trabajar en eso. La película está hecha, esto es parte de una historia que existió. En ese momento no era un testimonio histórico como la podés ver ahora. En ese momento era: ¿qué se hace hoy? Nos pasaba en los debates. La gente preguntaba: ¿lo tenemos que matar? No, no, decíamos nosotros. Y decidimos hacer el epílogo. Luego de que moría Barrera, otro burócrata lo reemplazaba y se repetía la historia.

#### ¿La película iba a mutar?

Sí, iba a mutar, pero nosotros no cambiábamos al Che Guevara por Perón y los perritos, solo cambiábamos la forma de justicia. La gente interpretaba el final como una

propuesta y no como un testimonio. Es curioso que las dos obras cumbres del cine de la resistencia se hayan planteado la idea de cambiar fragmentos.

La idea del epílogo era una idea de continuidad en la obra, de este tipo de obra que era *Los traidores*. Estaba pensado y se llegó a debatir pero nunca se llegó a filmar.

#### ¿Cómo sobrevive la película a la dictadura?

Había copias afuera. Los negativos originales estaban en Estados Unidos. Hubo ampliaciones a 35 mm de la película para estrenarla comercialmente fuera de Argentina. Para ver si podíamos recuperar algo de plata porque el gringo nos quería matar. El quería recuperar algo. Sí, nosotros conseguimos dinero de organizaciones populares de Argentina para hacer las copias en blanco y negro. Eramos profesionales, trabajábamos en la industria. Yo hice el sonido de *Nazareno Cruz y el lobo*. Hacía cuarenta comerciales por mes. Los equipos eran nuestros, Raymundo tenía dos cámaras. Yo era socio con Bebe Kamin, que es un hermano para mí.

Conocía nuestra militancia pero me decía: "el cine es más que eso". Su urgencia era filmar, la mía era hacer la revolución. Pero era un momento de tolerancia absoluta, el equipo era de los dos y cada uno lo usaba para lo que quería. Disponíamos de mucho equipo y acceso para recuperar servicios, por no decir robar productos del trabajo. Me refiero a la etapa que va de fines del 72 a principios del 74. Ya después no se podía hacer nada.

Pero seguiste haciendo cine hasta que te fuiste.

**“La idea era desarrollar una propuesta de comunicación artístico-cultural de combate. La cámara es un fusil, como decían algunos grupos, y nosotros decíamos: sí pero hay que cambiarle el lente”**

Sí, hasta el 76. Yo estaba haciendo *Sola*. Me faltaba una semana para terminar el doblaje de la película y desaparece Raymundo, creo que muere rápido, nos salva la vida. Era una etapa espantosa. Nosotros no teníamos la infraestructura de las grandes organizaciones, vivíamos en la legalidad. Yo me quedo como un mes escondido en casa de amigos. Dejé la película, todos sabían que éramos de Cine de la Base. Estudié el panorama y me di cuenta de que no quedaba otra que irse. Me fui por avión, todavía estaba muy descuidado ese tema, y se podía salir. Me tomé el avión aterrizado.

**¿Cómo retomaste tu carrera de cine?**

A los veinte días de haber llegado a Perú estaba trabajando. Mi profesión siempre me permitió trabajar sin problema, nunca me faltó trabajo. La despedida oficial de Cine de la Base fue *Malvinas: historia de traiciones*. En el 84 volví y me metí en SICA, que fue una experiencia maravillosa. Y de ahí a la escuela de cine en Cuba, a la ICTV. Y luego volví acá, a México. Acá estoy bien, hice *Danzón, La tarea...*

**¿Acá hacés publicidad?**

No, por suerte, no. Hago cosas ligadas al cine. Largos, cortos, trailers... Y viviendo acá fui a la Argentina a realizar *Sol de otoño*, fue lo único que hice allá en esta etapa. Raymundo era el fotógrafo de Eduardo Mignogna en las publicidades. Hay una anécdota muy divertida con ellos. Yo estaba haciendo *Sola*. Querían hacer una publicidad de arroz Gallo en la que había un personaje tipo Woody Allen. Yo en esa época con anteojos me parecía bastante, entonces me llaman para actuar, les digo que no, que están locos. Raymundo en la cámara, Eduardo dirigiendo, y yo payaseando. No me olvido más, lo hicimos y fue lo último que hicimos. Cuando eso salió al aire, me tenía que escapar; mi mamá veía la publicidad, todo el mundo me veía en la televisión haciendo payasadas. Era un mundo en el que todo el mundo se conocía, todos sabían en qué estaba el otro. Todo el cine clandestino se hizo en Alex. Era el momento, los tipos editaban para uno, para otro. La gente te ayudaba, aunque no fuera del mismo grupo. Fue un

momento de la historia muy interesante. **¿Qué relación tenían ustedes con éxitos comerciales de cine político como *Quebracho* o *La Patagonia rebelde*?**

Ninguna. Era un intento, aunque con mucha menos profundidad ideológica, como el de *Los traidores*. Nosotros queríamos llegar a la mayor cantidad de gente posible.

**¿Por eso la idea de la fotonovela que surgió en un momento?**

Claro. Cuál es la herramienta que todo el mundo lee: la fotonovela. Vamos a hacerla con la historia de *Los traidores* en lugar de las historias de amor que solían contar. Hubo borradores, pero nunca se concretó. No teníamos problemas con el formato. El formato es un medio de comunicación para transmitir un mensaje. Y nuestro mensaje era revolucionario.

**¿También quisieron construir salas?**

Llegaron a construir una en una villa cruzando Puente Alsina. El grupo que dirigía la villa lo apoyaba e hicieron la sala de proyección. Era una casilla con chapas, pero era la sala de cine de la villa y los fines de semana se daba cine. En un momento estábamos trabajando en un proyecto de un noticiero sindical. Decí que no existía la tecnología del video, porque lo que hubiéramos podido hacer con el video...

La idea era hacer pequeños noticieros cortos, sobre historias de éxitos sindicales, mostrando cómo las luchas populares habían conseguido algo en tal o cual lugar. El logo del noticiero sindical era un gran gong con la cara de Rucci (que por ese entonces estaba vivo) y un obrero que lo hacía sonar y partía el gong en veinte mil pedazos.

**Como si fuera el Lumiton de la resistencia.**

Ya teníamos el logo y con eso arrancábamos. Después se perdió. Los proyectos eran muy ambiciosos. El cine era costoso, tedioso, todo más lento. Lo que más lamentaba de ese material perdido es un discurso de Tosco realmente brillante. Pero una cosa que siempre digo es que hay que evitar hacer de Raymundo una figura de bronce. Yo siempre digo: era un cabrón, un malhumorado, era amarrete, te escondía el vino para que no se lo tomaran. Juego siempre a enumerar esas cosas para

ponerlo en el lugar de hombre. Con todas las características de un delirante obsesivo. Era un artista comprometido y lo más interesante era que, aunque quisiera, no podía dejar de tener una condición artística. El valor que le da trascendencia a su obra es eso. A veces era muy duro pero aceptaba las decisiones del grupo. Hubiera hecho más cine, hubiera sido una gran figura en el exilio. Hoy *Los traidores* me parece excesivamente discursiva. El hubiera mejorado aun más ese modelo, hubiera hecho una gran obra de resistencia.

**Los traidores es una película muy compleja que maneja muchos registros. El humor es un tema muy difícil para esta clase de cine.**

¿Sabés las discusiones que había con la escena de la fantasía del entierro? Hay quienes decían: “Los obreros no lo van a entender”. Ese desprecio que les hace pensar que ciertas construcciones solo son para los intelectuales. Raymundo se oponía, decía que todos iban a entender. Peleó duro, era un desafío formal fuerte. Y funcionaba a la perfección. En una villa miseria, en un sindicato. Todos entendían con absoluta claridad lo que pasaba.

**En el cine político lo que más puede fallar es el humor. Acá el humor no simplifica sino todo lo contrario.**

Es interesante cómo se construyó todo este fenómeno, pero sería imposible repetir la experiencia. Era una experiencia de voluntad absoluta de todo el mundo, conducida por la capacidad de Raymundo. Mi vida estaba partida por la mitad. Por un lado era uno de los sonidistas más importantes del medio, estaba muy metido en el sistema. Y por el otro, totalmente instalado en un espacio contra el sistema. Yo le preguntaba por qué no la dábamos en cines. Y Raymundo decía que no, él la tenía clara. No nos desviemos por ahí porque nos vamos a la mierda. Era una propuesta radical para poder construir. Si nos llega a ir bien, van a decir “no, hoy no puedo ir a la villa porque tengo que ir a no sé dónde...”

El enemigo no se equivocaba cuando lo elegía a él para dar el golpe. Pegar en la cultura era desarticular algo realmente importante. ■

# John Cassavete

## Torrentes de cine

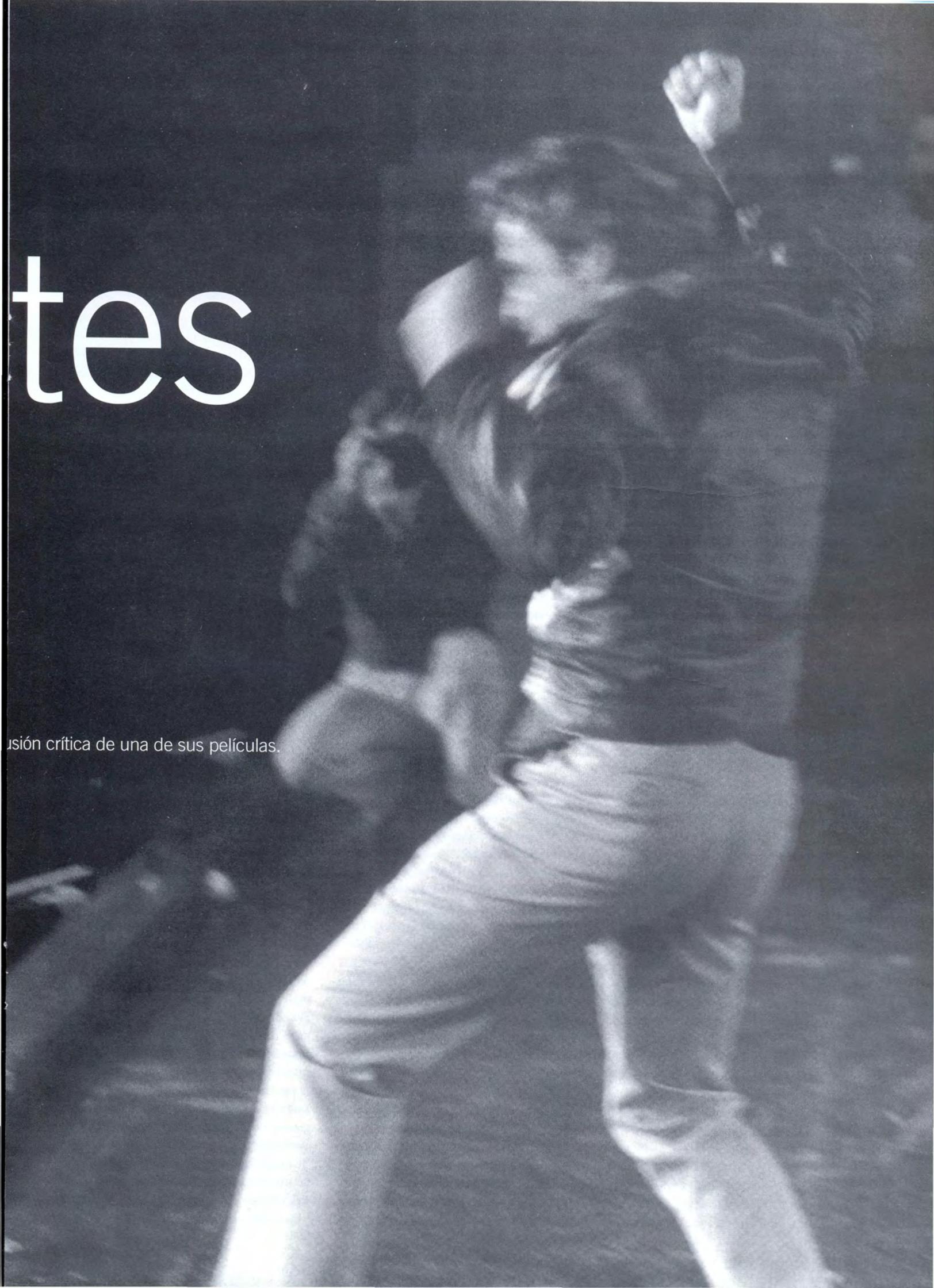
Una de las grandes atracciones del reciente Festival de Buenos

Aires fue la retrospectiva de Cassavetes. Símbolo e inspirador del llamado cine independiente, su influencia parece acrecentarse con el correr de los años. En las

siguientes páginas, una reflexión general sobre su obra complementa una dis

# tes

nsión crítica de una de sus películas.



John Cassavetes ha sido por décadas una contraseña de iniciados. Si para el gran público fue desde los cincuenta un rostro frecuente y memorable, como director adquirió ribetes legendarios, con una obra no muy abundante, espaciada y diversa. Entre nosotros, Cassavetes fue durante unos cuantos años citado como una deidad esotérica, con su cine disponible solo parcialmente, hasta que el reciente Festival de Cine Independiente lo convirtió en inesperado suceso de público. Ciertamente se trató de una audiencia en buena medida partícipe del culto cassavetiano, aunque es sospechable que en esa relación participase más la veneración por la figura, la épica del independiente, que el contacto con los films. Pero el fenómeno está entre nosotros. En lo que sigue trataremos de esbozar algunos trazos para perfilar a Cassavetes. Notas sueltas, memos para adherir a una experiencia que se resiste a la escritura crítica, con aristas irreductibles a la puesta en palabras. En la confrontación con las películas de Cassavetes suele hacerse irrisoria la ambición del crítico, pero aquí vamos de nuevo.

**INDEPENDIENTE/HOLLYWOOD.** Aunque el término no fue acuñado para él (se remonta al cine primitivo), Cassavetes es un emblema de la concepción actual del realizador independiente. Cuando se hace difícil la problemática definición de esta categoría de moda, por única vez valdría el salto hacia el caso ejemplar: "Bueno, el cine independiente es... Cassavetes".

La financiación inicial para *Shadows* provino del aporte voluntario —un dólar cada uno— de 2.000 oyentes del programa radial *Night People Story*: la idea provino de un ensayo en el Variety Arts Studio: Cassavetes, habitual columnista de la emisión, sedujo rápidamente a su auditorio-financista. Esta capacidad de venta y negociación se ligaría luego con otra fuente de recursos (rasgo que lo liga a Welles): su actividad como actor. Para financiar *Faces* actuó en cinco películas dentro de un plazo de tres años. A pesar de su origen neoyorquino, Cassavetes apuntó rápido a una convivencia —mediante una negociación permanente y altamente costosa— con el sistema comercial hollywoodense. Luego de *Shadows*, *Too Late Blues* y *Un niño espera* fueron hechas para la industria y son un doloroso testimonio de las distancias entre JC y Hollywood, pero también entre él y los otros cineastas neoyorquinos, más o menos cercanos al *New American Cinema Group*.

Cassavetes, golpe a golpe, siempre buscó fórmulas para aprovechar la misma fuerza del adversario. De ese insólito *jiu-jitsu* de la producción cinematográfica surgieron maravillas como *Torrentes de amor*, producida por Cannon Film Group (que asomaba en



su catálogo entre innúmeros ninjas, cyborgs y vengadores callejeros).

Por otra parte, una buena porción de la filmografía de Cassavetes se apoya en los géneros, para reconvertirlos en un espacio propio. Bill Krohn destacó el amor que JC sentía por la comedia americana (Capra en particular) y de ello quedan señales evidentes en pasajes de *Husbands*, en todo *Minnie and Moskowitz* o en la rara y final *Big Trouble*, donde también se recurre a otra fuente genérica mayor, la del policial. Es así como también *The Killing of a Chinese Bookie* o *Gloria* pudieron ser vistas bajo la coartada de intrigas policiales, contrabandeando cassavetes puros, de una libertad anárquica más sorprendente cuanto más cerca debería estar de servidumbres varias. ¿No será esa existencia siempre riesgosa, de bordes, eso a lo que se alude cuando se postula a alguien como independiente?

**TEATRO.** No siempre se lo piensa: el cine de JC está del lado del teatro, diametralmente opuesto a la literatura. Como si buscando una forma de escritura específica, la encontrara huyendo del guión, buscando en el exceso de los parlamentos (las risas, el balbuceo, el grito) o en los cuerpos esos hechos a registrar implacablemente por la cámara. Así asoma la doble puesta en escena en Cassavetes.

Hay cines —el de Bresson sería el paradigma— que se construyen en una constante refutación del teatro en la pantalla. Otros, el de Renoir, Welles o este, que lo convocan a cada momento. Los orígenes de JC son irrenunciablemente teatrales. Educado en la célebre American Academy of Dramatic Arts, de Nueva York, unido solo generacionalmente a la escuela del Actors Studio —a diferencia de su amigo Gazzara, que se formó allí—, Cassavetes fue una frecuente presencia televisiva y cinematográfica, antes de dar el

paso a la realización en 1957, con *Shadows* (que nació teatral).

Si uno tuviera que buscar películas en las que se explorase al límite el contacto íntimo entre cine y teatro, *Opening Night* estaría de seguro entre las primeras. Sustentada en un demolidor *tour de force* de Gena Rowlands, bucea en las raíces mismas de la escena, en los límites de lo que puede ponerse en pantalla. Si el cine de JC es la antítesis del guión rígido y repudia al *storyboard*, aquí se juega en el registro de hechos teatrales y su desdoblamiento constitutivo: aquel que se da entre ser y actuar. Cassavetes busca con el cine las raíces del teatro, e interroga con los códigos del teatro la diferencia que funda el cine. Esta doble perspectiva lo lleva en los ochenta a la autoría y dirección teatral. Pone en escena tres piezas en 1981, una de las cuales (*Lovestreams*, de Ted Allan) sería la base de *Torrentes de amor*. La etapa final de su carrera cierra así un círculo con sus inicios.

**JAZZ & ZEN.** Aunque el jazz se oiga solo en la primera fase de su filmografía, algo en el cine de Cassavetes lo liga de modo íntimo con esta música. Tal vez la insistencia de una idea de improvisación establezca las conexiones más profundas. Thierry Jousse ha recurrido a la idea del baterista Daniel Humair de una "composición instantánea" para definir esa estructura que en las películas de JC se arma ante nuestros ojos. En una mezcla de previsión (el guión como partitura) y lo inesperado de la *performance*, desde el pequeño desvío accidental hasta la catástrofe, una película de Cassavetes es un *acontecimiento*. Y él mismo rechazaba la noción de director, reemplazándola por su función de organizador de un fenómeno inestable, capturando a cada momento lo irrepitible. En relación con otro componente del imaginario jazzístico de la *beat generation*, el



zen, el cine de Cassavetes también aporta inesperadas y reveladoras conexiones: la estética de lo inacabado, la iluminación repentina, la amalgama de sublime y ridículo, la reducción al absurdo de las posibilidades del lenguaje, la centralidad del vacío y la apuesta por una inmanencia absoluta (en el cine de JC no hay trascendencia alguna) lo acercan, entre sus referentes inmediatos, a aquel artista zen que fue Yasujiro Ozu. El alcohol es en su cine un catalizador para el desenmascaramiento de sus personajes o para la instalación de una lucidez terminal, aunque nunca se ofrece para el delirium tremens. No hay una estetización ni una oda a los efectos etílicos; como en Ozu, simplemente ocurre que sus criaturas suelen tomar de más –literalmente hasta caerse– y deben atenerse a las consecuencias.

**CUERPOS.** Siempre reiterados y en grupo, como en el Griffith temprano, en Godard o –más recientemente– Kiarostami, Cassavetes llevó a su máxima expresión la idea

de pandilla, de grupo insistentemente dedicado al cine como un emprendimiento casi al margen de la ley. Gena Rowlands, Seymour Cassel, Peter Falk, Ben Gazzara... pero también Al Ruban o Bo Harwood, aparte de la inquietante Katherina Cassavetes o su suegra Lady Rowlands; un grupo de familia haciendo cine, conquistando y compartiendo un espacio propio, film tras film. Por otra parte, un par de sus películas (*Faces*, *Una mujer bajo influencia*) son caseiras al punto de estar filmadas en su propio domicilio, o de montarse durante tres años entre los trastos del garage (como en el caso de *Faces*).

Lo que los cuerpos despliegan ante la cámara, guiados por un lineamiento previo pero provocando una historia, esta es la *performance* cassavetiana. Mucho se ha discutido sobre la función de la improvisación en su cine. En *Shadows* hay mucha, en *Maridos poca*. En *Faces* y el resto de su filmografía no la hay en absoluto. Sin embargo, esa arrolladora impresión de espontaneidad, de

evento que se detecta, se debe a la *presencia* conjunta de actor y personaje, a la percepción simultánea de la criatura ficcional y la experiencia del *performer*, "*Faces* es una película que me gustó realizar, porque me gusta ver cómo las cosas se van haciendo" (JC). El cine de Cassavetes es *biográfico*; se escribe con pedazos de vida.

**INFLUENCIAS.** Es como si Cassavetes, espíritu gregario, no hubiese filmado más que para su tribu, haciendo de cada película una experiencia iniciática. Ya son muchos los realizadores bajo influencia: con ejemplos desde Scorsese, para quien fue un verdadero mentor, pasando por Jean François Stévenin o Jacques Rivette, llegando hasta Nanni Moretti. Como puede verse, el efecto se amplifica hacia cines muy distintos entre sí, hecho acaso posible por la complejidad y hasta las paradojas que implican su poética. Pero más allá del influjo cassavetiano está el contacto íntimo, siempre perdurable, que propone su obra: "Yo no hago mis films –comentaba hacia 1976– para agradar a cualquiera sino para que los espectadores entiendan mejor lo que hay de humano en el film, lo que tiene relación con ellos y no solo conmigo". En esa distancia corta, que descoloca y no deja lugar a indiferentes, su cine afecta como una experiencia vital, crece ante nuestros ojos, se refiere a nosotros y nos hace formar parte de la también creciente banda cassavetiana. Puede que la influencia de Cassavetes, ya enorme al presente, todavía esté lejos de haber alcanzado su punto culminante. El renovado descubrimiento de este cine torrencial, no domesticable, fundado en una pasión, sigue ensanchando nuestra experiencia. Demuestra que el cine (verlo, hacerlo) no consiste en algo opuesto a la vida, sino que bien puede ser parte de lo más intenso que nos es dado vivir. ■

# F@ces

Una discusión independiente



Un comentario negativo de Juan Villegas sobre *Faces* durante el Festival de Buenos

Aires desató la polémica. La pelea siguió por mail. Los miembros de *El Amante* realizaron una ciberdiscusión que ahora compartimos con los lectores. De allí,

extraemos algunas de las intervenciones. Otras, que abarcaban temas más generales, quedaron en el camino. Ahí se perdieron las apariciones de

Javier Porta Fouz, Gustavo Noriega y Leonardo D'Espósito. Seguiremos discutiendo con los medios de la modernidad las preguntas de siempre.

ma de salvación, pero también nos dice, y este es el problema, que es justo que así sea.

@ **EDUARDO A. RUSSO.** Si todos somos en general más felices gracias al cine (también en general), no es precisamente felicidad lo que debemos pedirle a cada película. Tampoco podemos considerar el placer como razón última del contacto con un film. Hay una pila de obras maestras con las que el placer se lleva de patadas, y más bien el espectador participa en ellas con un goce oscuro, una forma de padecimiento estético que por momentos se percibe como una sensación intolerable, pero que de seguro nos hace obtener algo a cambio. Ejemplos hay a montones, pero qué sé yo... *Avaricia*, de Stroheim; *Los olvidados*, de Buñuel; *Pacto de amor*, de Cronenberg, o *Funny Games*, de Haneke. O algún cuento de Kafka, o un retrato de Bacon. Son temibles, pero al mismo tiempo cumplen con una función mayor del arte —y aquí no puedo evitar ponerme algo formalista— que es la de hacer más intensa la vida, desanestesiarnos, abrirnos los ojos siempre entumecidos por lo cotidiano. Y si *Faces* tiene algo de infernal en ese colapso de más de dos horas que provoca en los personajes y traslada al espectador, ese efecto desarmante no puede sino ser bienvenido. *Faces* tiene tramos durísimos, pero cómo se puede acusar de canalla (sé que el término no se usó, pero sí que es “la película de una mala persona” y ahora que se propone desde la “autocomplacencia más cobarde”) a un film que incluye la que acaso sea la escena más emblemática de *todo* el cine de JC: la de la reanimación de María por Chet. Allí hay una mezcla de todo el universo cassavetiano y sus yin y yang, sus colisiones fundadoras: cuerpo controlado y fuera de control, conciencia e inconsciencia, caída y salvación, implacabilidad y ternura, vida y muerte, sentido y sinsentido, ridículo y sublime... Si alguien me pide una muestra contemporánea para obtener lo que los viejos griegos llamaban catarsis, le acerco *Faces*. Por otra parte, propongo verla como parte de una trilogía (con *Shadows* y *Husbands*, con la que comparte muchas características) para que no nos encapsulemos en nuestros “pareceres” sobre lo que habría detrás de ella sola (en una de esas, más impugnaciones podría merecer el catálogo de mezquindades, los vacíos varios y las pequeñas hija-

puteces de *Husbands*). Además, no creo que sea demasiado productivo deslizarnos hacia los epítetos sobre JC o su “mirada”. Más provechoso será explicarnos por qué *Faces*, en particular, o las películas de JC en conjunto, nos provocan esta adhesión o rechazo. Por otra parte, siempre existe el riesgo de que terminemos hablando más de nosotros que de las películas.

@ **HUGO SALAS.** Lo que me separa de Russo es que para mí el significado de “placer” está mucho más abierto, está más allá del principio del placer. Sin un espectador que la reconstruya, una película no es nada. El espectador no está indefenso como un bebé, cuya única posibilidad es someterse al arbitrio de la pantalla, a recibir lo que esta le da. Todo lo contrario. El espectador es un sujeto activo, que está involucrado en una relación compleja con la pantalla, con esas sombras que desfilan frente a él, a las que moldea, da forma, coherencia y significado. El espectador practica el cine. Y más trascendente aun: el espectador es un individuo libre. Su libertad para conferir significados y para definir el espacio del goce problematiza la función de la crítica, y creo entender que es esto lo perturbador —lo fascinantemente perturbador— de esta idea. La crítica ya no puede establecer un juicio definitivo sobre la totalidad de la película, no puede decirnos si es buena o mala. Lo único que la crítica puede hacer es proponernos una lectura, otra lectura, algunas lecturas o sugerirnos la pluralidad de las lecturas posibles. Así, también la crítica se vuelve un espacio de placer.

@ **JUAN VILLEGAS.** Russo sostiene que se puede gozar de las películas desde el padecimiento, que hay obras maestras a las que no se accede desde el placer. No puedo estar de acuerdo con esto y solo desde la base de estas afirmaciones puedo entender que se considere a *Faces* como una gran película. Siguiendo este camino nuestra discusión está en un callejón sin salida. De alguna manera ambos estamos de acuerdo en la cuestión principal: tanto Russo como yo creemos que la película de Cassavetes no provoca placer. La diferencia es que él cree que eso puede ser una buena noticia y yo siento que es el impedimento para que yo la pueda admirar. Pero no es eso lo úni- ▶

@ **JUAN VILLEGAS.** El cine es para muchos de nosotros el espacio de una felicidad posible. Pero esa dicha que nos promete la pantalla incluye siempre la certeza de nuestras desventuras. El cine no es mejor que el resto del mundo, pero sí es cierto que nos protege del dolor con la persistencia que el mundo ignora y nos niega. La vida sigue siendo más importante que el cine, pero por eso mismo confiamos en las películas y sentimos que en ellas podemos encontrar una revelación, algo inexplicable e indefinido que supere los bordes del cine y nos haga partícipes del mundo. Este milagro se da únicamente por medio del placer. No puedo concebir el cine como un lugar al que se accede por medio de la incomodidad, el miedo y el sufrimiento. El dolor, la muerte, el desencanto y el horror también pueden incluir la belleza, pero solo si llegamos a ella desde el placer que nos provoca admirar el heroísmo que implica vivir en un mundo que persiste en negarnos la felicidad. *Faces*, la película de Cassavetes, da un testimonio de este mundo; el universo que describe es un lugar horrible, vacío y sin amor, pero solo parece querer decirnos que está bien que la vida sea eso. Desde la autocomplacencia más cobarde no hace otra cosa que sugerir que debemos conformarnos frente al dolor y la violencia, que la intolerancia y la incompreensión son las únicas formas de comunicarse. Cassavetes nos dice que la autodestrucción y el desprecio por los otros son la única for-

co que digo, ya que en mi comentario hay un planteo que, para mí, no ha encontrado ni respuesta ni refutación. Creo que la sensación de que *Faces* es una película que sostiene que el horror del mundo es algo justo y hasta necesario es menos una opinión subjetiva de lo que puede parecer. Si aceptamos esto, si aquellos a los que les gusta la película también admiten que esa es la visión del mundo que presenta, tenemos entonces otro problema. ¿Cuáles son los límites de la crítica para juzgar un film? Si la ideología de una película se presenta transparente y lo que manifiesta es radicalmente opuesto a nuestro propio sistema de creencias, ¿podemos admirarla? La única respuesta que encuentro me lleva nuevamente al principio de esta discusión: solo puedo decir que una película es buena si provoca placer, aun cuando su ideología y la mía no coincidan.

**@ MARCELA GAMBERINI.** Estoy de acuerdo con Russo cuando afirma que es necesario incluir *Faces* en el mismo corpus que *Shadows* y *Husbands*. Las tres comparten el dolor y la imposibilidad que implica el simple hecho de vivir, la impotencia frente a la irremediable soledad, lo efímero del amor, la impronta invulnerable de la violencia. Lo que me resulta difícil es ver en esto una postura acerca del cine y de la vida en general. Lo que quiero decir es que no se puede juzgar la postura ética de JC solo a través de una película, siendo un realizador tan complejo e interesante. Sospecho que es necesario abrir un poco la mirada, intentar abarcar la obra entera (en la medida de lo posible) para tratar de descubrir la postura ética del director.

Pienso en *Torrentes de amor*, en *Minnie y Moskowitz*, en *Gloria*, en *Una mujer bajo influencia*, y creo que uno de los temas centrales es la búsqueda del equilibrio (¿tendrá algo que ver la presencia constante de borrachos en los films?). Cuando digo equilibrio me refiero al equilibrio emocional, al equilibrio en el amor, en las relaciones humanas, en el lenguaje. En Cassavetes la búsqueda de equilibrio se revela no solo en la temática de sus films sino en la puesta en escena. La cámara parece estar siempre en el lugar del escamoteo, del otro lado, fuera de aquello que se muestra, que de hecho es un mundo complejo. Sospecho que, en el cine de Cassavetes, es el espectador quien debe completar, saldar, rellenar los espacios que la cámara esconde; es un cine que pretende involucrar y provocar al espectador, no solo desde la temática que propone, sino desde la mismísima puesta en escena. ¿No es este gesto brutalmente provocativo lo que hace que nosotros, los espectadores o los críticos, nos enfrentemos? ¿Acaso no son heroicos estos personajes? ¿No son héroes los hermanos de *Torrentes de amor* apostando una y otra vez al

amor; no es una heroína la mujer que rescata al niño de las miserias del mundo en *Gloria*; no son heroicas las miradas y los gestos desesperados y enloquecidos de *Una mujer bajo influencia*? ¿No quiere Cassavetes rescatar a estos personajes de la miserabilidad del mundo y darles cobijo? De alguna manera, lo que *Faces* muestra despiadadamente es lo que *Torrentes de amor* resuelve. Eso sí, de manera imprevisible, efímera, momentánea. Ninguno de nosotros quiere un mundo repleto de desequilibrados, incomodidades, horrores; sin embargo ese mundo existe y también hay un tipo de cine, como el de Cassavetes, que lo retrata con honestidad, lejos de la falsedad y la mentira.

Creo que nada de lo que dije resuelve la cuestión planteada por Juan pero espero que colabore con la discusión. Me gustaría que Juan diera indicios claros de la "mirada autocomplaciente", eso es justo lo que no logro ver.

**@ JUAN VILLEGAS.** Con respecto a lo que dice Gamberini, creo que sí se puede –y se debe– juzgar la postura ética de JC por una sola película. Russo cita mal una frase mía (incluida en mi comentario sobre *Faces* publicado en el site del Festival) al decir que yo sostengo que JC es una mala persona. No era exactamente eso lo que yo señalaba, pero sí es cierto que creo que el punto de vista ético que propone *Faces* es repudiable. Realmente no me importa si JC era un buen tipo o un canalla; lo que quiero decir es que la película *Faces* (no todo el resto de su filmografía) representa la mirada de una persona a la que no querría conocer, una visión del mundo que rechazo y desprecio. Puedo aceptar que esta película pertenezca a un conjunto mayor, pero también es necesario entender que es un ente autónomo que propone sus propias reglas y resuelve esa proposición dentro de sí misma. *Faces* es un mundo cerrado. No podemos admitir que un realizador use dos horas y media de nuestra vida para sugerir algo que va a resolver en otra película. No podemos admitirlo si ese

tiempo es desperdiciado en risas inútiles de los personajes, improvisaciones descontroladas y autocomplacencia alcohólica. Y aquí llego a una cuestión clave. Acepto que en mis intervenciones anteriores tiré la piedra y escondí la mano. Gamberini reclama que dé indicios claros de la mirada autocomplaciente que yo encuentro en *Faces* y es justo su reclamo. Intentaré una respuesta.

Siempre sentí que había dos clases de alcohólicos: los que no quieren que se note que están borrachos y los que exageran su condición. Siempre preferí a los primeros. Admiro y busco la dignidad del que en su ebriedad más absoluta se esfuerza en el control, aquel que sabe que las sensaciones que provoca el alcohol son de algún modo artificiales y tiene el pudor de guardárselas para sí. El alcohol puede mejorar nuestra percepción, agudizar la sensibilidad, pero no podemos negar que distorsiona la realidad. El mundo que ve quien está ebrio será mejor que el real pero nunca será más verdadero. El JC de *Faces* niega esta obviedad y olvida que el alcohol suele exagerar la gravedad de nuestros sentimientos. Esta es la película de alguien que evade el dolor y lo convierte en un chiste privado. Por eso es cobarde. Esta es la película de alguien que quiere que se note que está borracho para poder así justificar su crueldad. Por eso es autocomplaciente.

**@ HUGO SALAS.** La sola división entre sensaciones "naturales" y "artificiales" se acerca a la Ley. ¿Cómo no reconocer, en esa distinción entre sensaciones "naturales" y "artificiales", en la idea de que es digno ocultar pudorosamente las últimas, la presión de la doxa, el instrumento favorito del poder para gobernar –indirectamente– el pensamiento y el cuerpo de los individuos mediante la "naturalización" de determinados actos y la exclusión de otros? Lamento decirlo, pero la frase me suena terriblemente cercana a los honorables vecinos de Palermo Viejo con el tono del honorable Mariano Grondona. Todos ellos, hom-



bres honorables. “El alcohol puede mejorar nuestra percepción, agudizar la sensibilidad, pero no podemos negar que distorsiona la realidad.” Digamos que el alcohol distorsiona la percepción ordinaria de la realidad. Pero no olvidemos que la percepción ya distorsiona la realidad, que ninguna percepción (sea la del “hombre común”, borracho, loco o científico social) puede atribuirse la íntegra e incorrupta captación de la realidad. Percibir la realidad es estructurar el caos circundante en algún esquema de representaciones que conocemos y que hemos aprendido y aprehendido. Al hacerlo, nunca podremos asegurar que el esquema resultante es la realidad. Lo mejor que podemos hacer es ser conscientes de nuestra dificultad y de la no-inmediatez, de la condición siempre mediada de la percepción. De hecho, poniéndonos wittgensteinianos, un individuo de habla inglesa no estructura lo que ve del mismo modo que un individuo de habla alemana. Lo que llamamos “realidad” es una construcción psico-socio-lingüística, incluso podríamos añadir –siguiendo a la Gestalt– fisiobiológica.

**MARCELA GAMBERINI.** Villegas (ya que nos tratamos con tanto respeto): me gustaría saber a qué te referís cuando hablás de placer. Hay infinitas maneras de encontrar placer, de procurarlo y procurármolo. Pero creo que te referís al placer que tiene una íntima relación con la felicidad. Pienso que también hay placer en cierta forma indecible del dolor humano, en la incomprensión que genera el no saber por qué estamos en este mundo o para qué, el placer que genera una borrachera en una noche de invierno, el placer de ver películas solo para juzgarlas y para entablar una pálida o rabiosa discusión a la salida, el placer de ver cine ya es un placer en sí mismo.

En lo particular a mí me gusta *Faces*, pero no creo que el mundo deba ser así. Acepto, sin embargo, que lo que me atrae de JC es el modo en que muestra a sus personajes en constante contradicción y tensión, provocada por su relación dolorosa con el mundo que los rodea, con sus amigos, con sus parejas, con sus hermanos, con sus hijos. Pero esta atracción, esta incomodidad, esta aceptación del dolor ajeno, de la miserabilidad, no me hace a mí más incómoda, ni más miserable. Solo me otorga la oportunidad de aceptar ese mundo como posible. Por otro lado, no olvidemos que el cine es fundamentalmente ficcional, es un modo posible de representar la realidad, el mundo en el que vivimos donde los parámetros de verdad y falsedad son ajenos. El universo de la ficción, como el del alcohólico, “puede ser mejor que el real pero nunca será más verdadero”. Y en general distorsio-

na la realidad. Lo que sucede es que a veces es para mejor y otras para peor. Las películas que hablan acerca del dolor, de la crueldad del mundo, de la incomprensión humana no son más o menos válidas o verdaderas que las otras. Son simplemente otro tipo de films.

No creo que JC evada el dolor con el alcohol; creo que lo pone de manifiesto, lo exagera, lo sobrereactúa para hacernos entender que eso también existe. Y que, en definitiva, es absolutamente necesario.

**EDUARDO A. RUSSO.** En una de esas soy yo el que debería repasar *Faces*, pero no recuerdo indicio alguno de que “el problema no solo es que Cassavetes muestra en *Faces* un mundo horrible y vacío de amor sino el hecho de que el director piensa que es justo que así sea”. Yo recuerdo más bien otra película, con un pedazo de mundo que es verdaderamente un desastre (los films de JC no son “mundos” enteros, sino pedazos entresacados de un mundo, que comienzan o terminan en cualquier lado: irrumpen y se cortan, por lo cual, por ejemplo, no me animaría a interpretar el final de *Faces* como una clausura tajante) y personajes que distan muchísimo de ser simpáticos, bonitos o gente correcta. Más bien son un desastre, patéticos, provocan disgusto, pero eso no impide que también sean mis semejantes. No lo veo a JC afirmando que reciben su merecido y regodeándose de cómo se revuelcan en esas vidas de mierda, sino que lo veo implacable, asistiendo a uno de los mayores derrumbes en las relaciones humanas que se vieron en un par de horas de cine. Y algo *real*, como siempre al borde de lo intolerable, se produce mediante esa ficción. Querer conjurarla mediante la apelación al placer y la felicidad resulta al menos aplicarle requisitos incorrectos (si querés peras, comprate perales, recomendaba Tarruella). Entonces, toda la discusión sobre la postura o la ideología cassavetiana deriva de esta petición de principios que no puedo aceptar compartir, esto es, que el hombre se complace en la autodestrucción de sus criaturas. O sea, que está procediendo como un mal bicho.

De ningún modo comparto “la sensación de que *Faces* es una película que sostiene que el horror del mundo es algo justo y hasta necesario”. Sí sospecho que el horror de ese fragmento de mundo que es *Faces* me hace participar de una evidencia que la película no teme encarar sin sanciones morales o tomas de posición. De punta a punta de su filmografía, Cassavetes evitó cuidadosamente pontificar sobre lo que ocurría en sus ficciones. Lo que lo convirtió en uno de los directores más corajudos de los que yo recuerde, aunque tenga como todos sus pequeñas miradas (que para mí precisamente lo hacen

más fascinante, pero aquí entiendo que interviene mi deseo en la cuestión). Pero el tipo no retrocedía, y *Faces* es una buena prueba de ello: hasta es posible sostener que se planta ante el misterio que es cada una de esas criaturas insensatas, en curda, con conductas obtusas, que intentan llevar su vida como pueden, hasta llegar incluso al desmoronamiento total. No se le puede reprochar que no haya una perspectiva moral o, peor, una moraleja. Hay una ética cassavetiana, y tiene que ver con lo real que asoma en la ficción. Y con el respeto ilimitado hacia sus actores-personajes, aun ante los peores hoyos en los que puedan caer. Ahora bien, yo no desestimaría cierto costado perverso en JC, lo que entraría dentro de lo inevitable (no podemos pedirle que fuera un ángel, ni San Francisco de Asís), pero se me ocurre que no aparece especialmente en *Faces*. El rincón jodido de JC está en el amante de Gena en *Minnie y Moskowitz*, en el Gus de *Husbands*, y casi siempre que pone el cuerpo para un personaje, algo medio salvaje o diabólico que bien vio Polanski cuando lo dirigió en *El bebé de Rosemary*, o Robert Parrish cuando lo puso como el hermano-villano en *Furia maldita*. Pero no lo ubico en *Faces*: solo advierto a un tipo obsesionado, más bien desesperado, explorando amargamente los abismos de un vacío entre vidas que chocan y se destrozán buscando algo que las ligue o al menos las apunte. Por supuesto que lo que allí ocurre es terrible, pero hasta podría asegurar que las comprendo, que provocan verdadera piedad, y que las vidas de esos mortales están definitivamente al lado mío. Realmente, no se me ocurre nada de lo que pueda acusar a JC por *Faces*.

Respecto del alcohol, dos traguitos. Pensar que JC no entendía los efectos del alcohol es como afirmar que Buñuel no entendía de Martinis secos, o que Orson Welles no entendía de helados de crema, o Sam Fuller de humo de habanos. JC, como John Ford, es otro capítulo fundamental de un verdadero tratado del escabio en el cine. En realidad no importa que el alcohol distorsione la realidad para el curda, sino que indudablemente saca caretas. No hace falta recordar que la película en cuestión se llama *Faces*. Más allá de eso está lo que cada persona ebria haga para disimular o aprovechar su curda. Solo serán distintos modos de bajar las máscaras, y dejar que, como dice la sabiduría popular, salga el mono a relucir en cada uno. Y a propósito: es fantástico cómo ese mono sale en Seymour Cassel y hasta le permite resucitar a Lynn Carlin a puro “lovestream”. Todo un manifiesto que refuta esa impresión de cobardía en la que insiste Juan. Hasta en la misma escena final de la escalera me parece detectar una leve esperanza, con esos dos seres que vacilan, cara a cara, sin palabras pero por lo menos todavía vivos. ▀

# Ese dulce mal

"Su título era *La semilla del diablo*. Tras leer las primeras páginas, me pregunté: 'Pero, bueno, ¿esto qué es, un melodrama de televisión?'. De todos modos, me leí el resto del libro de un tirón. Al terminar, tenía los ojos fuera de las órbitas. Cuando a la mañana siguiente me llamó Bob Evans y me preguntó qué opinión me merecía el libro, le hice una reseña entusiasta.

—Ya me lo suponía. ¿La quieres hacer? —me preguntó.

—Sí —contesté—, quiero hacerla."

Luego de este breve diálogo telefónico entre Roman Polanski y uno de sus íntimos amigos comienza la gestación de *El bebé de Rosemary*. Corrían los primeros meses de 1967 y *La danza de los vampiros* aún no se había estrenado en Estados Unidos, razón por la cual Polanski se sentía un director fracasado; Hollywood lo denominaba "el polaco caprichoso". Mientras tanto, Sharon Tate, que acababa de debutar en un papel secundario —con el pelo teñido de rojo— en la inédita película de su novio, regresaba a Londres después de intervenir en *No hagan olas*, una comedia menor. Los antecedentes de Polanski eran escasos pero prestigiosos, especialmente por el reconocimiento que sus films habían recibido en festivales europeos: *El cuchillo bajo el agua*, *Repulsión* y *Cul de sac* tenían su público cautivo. *La danza de los vampiros*, su cuarto largometraje, sería, con el paso de los años, un film de culto cinéfilo y el primer ejemplo de parodia en el género de terror. Sin embargo, el petiso caprichoso, el ciudadano itinerante del mundo, el respetado

Se estrena en video la versión sin cortes de la famosa película de Polanski con diablo y todo.

El rito satánico presagiaba trágicamente otro en la vida del director franco-polaco. La historia de la filmación más un análisis de la película en esta nota.

por **GUSTAVO J. CASTAGNA**

do realizador europeo que había estudiado cine en la mítica escuela de Lodz y el inquieto anticomunista que prometía no retornar jamás a Polonia, todavía no había asestado su gran golpe comercial. Por ese entonces, hacía tiempo que a Polanski le gustaban los excesos y sentía una especial adicción por las noches londinenses y las mujeres de cualquier nacionalidad, razón más que suficiente para que terminara su primer matrimonio. Durante una fiesta de chicas jóvenes, de ácido y marihuana, otro amigo le presenta a Sharon Tate, una modelo británica y aspirante a actriz. A partir de ese momento, surge un amor loco y conflictivo, que se detendrá el sábado 9 de agosto de 1969. Entre la primera noche en Londres, cuando se conocieron, y la masacre en la mansión de Cielo

Drive (Los Angeles) tres años más tarde, hubo una película. Una obra maestra del cine. Las autobiografías constituyen en general un material de lectura de segunda mano, donde el ego del que escribe expone autoritariamente su importancia en el mundo del arte (cine, teatro, pintura, música) y su narcisismo. A las autobiografías (¿por qué no llamarlas "autobombos"?) hay que tomarlas o dejarlas. Al fin y al cabo, no representan otra cosa que un extenso material de prensa sobre la vida pública y privada de un personaje reconocido. Los dos extremos de este subgénero, en mi opinión, son *Groucho y yo* (un texto divertido, como es de esperar) y *Mi autobiografía* (un libro insoportable pergeñado por Chaplin, como es previsible). Entre ambos puede ubicarse a *Roman por Polanski*,



donde el director utiliza más de quinientas páginas para hablar muy poco de sus películas y mucho de sus conflictos privados con Polonia y Estados Unidos, además de contar sus proezas amorosas con las mujeres y describir las noches de juerga con los amigos del jet-set. En el libro –que termina en 1984, o sea que faltan varias aventuras amorosas del realizador (¿cien?, ¿mil?)– Polanski dedica cuatro capítulos (algo menos de noventa páginas) a Sharon Tate, *La danza de los vampiros* y *El bebé de Rosemary*. Esta parte del texto –interesante, macabra y al mismo tiempo aburrida– confirma que Polanski siempre pensó en él y en su cine solamente, y que aquella acusación de niño caprichoso por parte de los estudios americanos, no distaba mucho de la realidad. Según el director, Sha-

ron Tate fue el gran amor de su vida y *El bebé de Rosemary* una de sus mejores películas; pero la sensación que transmite el libro es que Polanski se la pasa acusando gratuitamente a todo el mundo, intentando justificar su inocencia en cualquier terreno y pidiendo disculpas por no haber estado presente la noche en que Charles Manson y sus acólitos asesinaron a Sharon Tate, a pocos días de parir. Quiero aclarar este punto: no estoy acusando a Polanski de ser un tipo cruel, sádico y perverso en su vida privada, pero este extraordinario realizador, de quien admiro la mayoría de sus películas, no manifiesta una pizca de modestia en su autobombo literario. Y por momentos Sharon Tate, su esposa-mártir, solo aparece como un bello cadáver empapado de sangre en ►

Mia Farrow amenazada por el diablo, después de Sinatra y antes de Woody



John Cassavetes, esta vez como actor, juntando fondos para poder dirigir, junto a Mia Farrow

su ego-autobiografía.

Paramount financió *El bebé de Rosemary* y William Castle, creador de films de terror y suspenso de bajo presupuesto (*El agujón de la muerte*, *Sé lo que hiciste*, *La casa en la colina embrujada*), se encargó de la producción. Mia Farrow, que acababa de interpretar uno de los roles principales de *Ceremonia secreta* de Joseph Losey, fue rápidamente elegida para el papel de Rosemary Woodhouse, especialmente cuando Polanski vio algunos capítulos de *La caldera del diablo*. El plantel de actores secundarios fue sugerido por la Paramount e inmediatamente aceptado: viejas glorias como Sidney Blackmer, Ralph Bellamy (¿cómo olvidar al siniestro Dr. Saperstein?), Elisha Cook y la gran Ruth Gordon, entre otros, acompañarían a Rosemary y a su esposo en la satánica estadía neoyorquina. Polanski y la producción demoraron bastante la elección de Guy Woodhouse (un rol fundamental en el libro de Ira Levin y en la adaptación concebida por el mismo director), ya que el personaje no debía resultar más importante que el protagónico a cargo de Mia Farrow. Hubo varios candidatos para el papel: el inglés Laurence Harvey (*El embajador del miedo*, *Darling*), Peter Beard (*Hallelujah the Hills* de los hermanos Mekas), Warren Beatty (quien, al leer el libro, le dijo a Polanski: "¿No podría interpretar a

Rosemary?"), Jack Nicholson (¿?) y Robert Redford (¿i??). John Cassavetes estaba reuniendo dinero para *Faces* cuando Polanski empezaba los primeros ensayos con él y Mia Farrow, sin decorados ni artilugios, como si se tratara de una obra del teatro independiente de la época. El equipo técnico tendría dos nombres de lujo: el fotógrafo y futuro realizador William Fraker y el músico Christopher Komeda, habitual colaborador de Polanski en la primera parte de su carrera. A la sugestiva banda de sonido se le agregaría una canción de cuna que se escucha al final de la película, en las tomas aéreas de la casa de la secta demoníaca, después de que Rosemary acepta su rol de madre. La voz es la de la mismísima Mia Farrow. Según cuenta Polanski, el rodaje fue bastante tranquilo, con la excepción de las molestas indicaciones y sugerencias que le daba Cassavetes. Pero algunas cuestiones privadas rompieron la armonía y el espíritu de camaradería del grupo. En la mitad de la filmación, Mia Farrow recibe una carta de Frank Sinatra, su pareja del momento, pidiéndole el divorcio. William Castle, consciente de que en sus manos tenía una mina de oro, llama a la prensa para promocionar el corte de pelo de Farrow-Rosemary. La actriz, debido a la separación, duda en continuar con el rodaje, pero enseguida se

convence de que el universo masculino y viril de Sinatra ya no le pertenece y que el de Rosemary será el papel de su vida. Además, al poco tiempo de la ruptura, cuando la película todavía no se había estrenado, Mia se relaciona con Peter Sellers y forman una extraña pareja de hippies-gurús que hablan de platos voladores e invasiones extraterrestres, un síntoma exótico de la cultura americana de la época. La película se estrena casi simultáneamente en Gran Bretaña y Estados Unidos y el público confirma el primer triunfo comercial de Polanski como director. Los afiches publicitarios, en cambio, no son del agrado del realizador. "¡Recen por el bebé de Rosemary!", es uno de los tantos slogans, que transmite una idea morbosa, gratuita, eficaz. La crítica también acepta la película pero la leyenda oscura de *El bebé de Rosemary* empieza a crecer, no solo por el bombardeo publicitario propiciado por Castle, sino también por otros extraños sucesos y versiones nunca corroborados. Son muy conocidas las anécdotas sobre el estreno del film —incluso en nuestro país— cuando *El bebé de Rosemary* se exhibe durante la temporada de 1969: partos prematuros, desmayos y ambulancias en las puertas de los cines agrandan la historia extracinematográfica de la película. Pero *El bebé de Rosemary*, como se

## Ficha técnica

### EL BEBE DE ROSEMARY

*Rosemary's Baby*

Estados Unidos

1968, 136'

DIRECCION Roman Polanski

PRODUCTORA Paramount Pictures

PRODUCCION Richard Sylbert y William Castle

GUION Roman Polanski, sobre la novela de Ira Levin

FOTOGRAFIA William Fraker (Technicolor)

MUSICA Christopher YOUNG

CANCION DE CUNA Mia Farrow

MONTAJE Sam O'Stein

DIRECCION ARTISTICA Joel Schiller

ESCENOGRAFIA Anthea Sylbert

SONIDO Bob Wyman y Harold Lewis

INTERPRETES Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Ralph Bellamy (Dr. Sapirstein), Maurice Evans (Hutch), Angela Dorian (Terry), Patsy Kelly (Laure Louise), Elisha Cook (Mr. Nickins), Emmaline Henry (Elise Dunstan), Hanna Landy (Grace Cardiff), Charles Grodin (Dr. Hill), Philip Leeds (Dr. Shand), D'Urville Martin (Diego), Hope Summers (Mrs. Gilmore), Marianne Gordon y Wendy Wagner (amigas de Rosemary Woodhouse).

dijo, es una obra maestra del cine.

Vi más de diez veces el film y debo reconocer que todavía me provoca cierta incomodidad, miedo, temor. La nueva copia en video (pese a que el color aparece muy "lavado") es la versión completa de la película que jamás había visto. Ríos de tinta (o de sangre) se escribieron sobre *El bebé de Rosemary* y las interpretaciones de la película, en la mayoría de los casos, excedieron a la obra en sí misma. El argumento es archiconocido; Polanski no fue el mismo después del nacimiento del hijo del demonio, y la muerte de Sharon Tate y de los tres amigos de la pareja en la mansión californiana ocupó las primeras planas de los diarios durante mucho tiempo. Pero *El bebé de Rosemary*, como material cinematográfico, merece más de una consideración.

■ Fue el primer producto industrial que contó una historia sobre una secta satánica. Había un antecedente, el de *La séptima víctima* (1943) de Mark Robson, estupenda producción clase B de la RKO. Pero el film de Polanski provocó un impacto mayor e influyó en grandes títulos de temática similar (*El exorcista*, *La profecía*) y también en películas horribles (*La séptima profecía*, la reciente *La cara oculta*).

■ Siempre se objetó que, al ser agnóstico, Roman Polanski no era el director indicado

para desarrollar esta macabra historia. Semejante comentario me parece un gran disparate. El triunfo de la secta demoníaca y el nacimiento del hijo de Satanás en medio de Nueva York inquietan mucho más que la victoria de un grupo de cruzados religiosos portando crucifijos.

■ *El bebé de Rosemary* es una lección de cine por varias razones: la utilización del espacio off, el uso de exteriores que transmiten una sensación de inestabilidad emocional, pares que hablan o murmuran, viejitos simpáticos que ocultan su verdadera identidad, médicos siniestros que protegen la llegada del demonio. En realidad, se trata de una película de ocultamientos (los vecinos, el embarazo de Rosemary, el impensado triunfo de Guy como actor de teatro, las recetas con raíz de tanaceto que prepara la solícita Minnie, las súbitas enfermedades de varios personajes).

■ En una de las varias subtramas del film se narran los conflictos de pareja entre dos jóvenes en la década del sesenta (la película transcurre a fines de 1965): Rosemary y Guy. Polanski muestra de manera sutil la descomposición del matrimonio: mientras Guy obtiene el deseado papel en la obra de teatro, Rosemary, enterada del embarazo, comienza a padecer fuertes dolores físicos.

■ Polanski ironiza sobre las performances del Actors Studio al mostrar a Guy ensayando su personaje teatral en el departamento de la pareja, ayudado por unas muletas. Seguramente se divirtió al ver a Cassavetes haciendo semejante esfuerzo físico.

■ La historia describe además dos mundos opuestos: el de los viejos vecinos de Guy y Rosemary y el de las amigas de ella, que se preocupan por su deteriorada salud semanas antes del parto. Al respecto, los años sesenta en Estados Unidos están mostrados a través de las fiestas de los jóvenes fumando marihuana, invitados al departamento por la joven embarazada. En la casa de al lado están los demonios; y Guy hace tiempo que tomó una decisión que nunca le comunicará a su esposa.

■ Resulta imposible circunscribirse solamente a algunos momentos en los que Polanski despliega las virtudes de su puesta en escena. Toda la película es un escamoteo, un signo de interrogación, un enigma a descifrar. Por eso Rosemary elige el juego del Scrabel para descubrir citas, frases y textos demoníacos, hasta llegar a los anagramas que corroboran el parentesco entre "Steven Marcato" y "Roman Castevet" (otro sutil "chiste" privado de Polanski: que el viejo

vecino de la pareja se llame Roman). Sin embargo, entre muchas otras, hay dos escenas extraordinarias que aún siguen inquietando, sugiriendo con un leve movimiento de la cámara, eludiendo la explicitación. Una es aquella que transcurre en la casa de los viejos, después de la cena. Mientras Rosemary ayuda a Minnie a lavar y secar los platos, ella se da vuelta y observa en la otra habitación el humo de los cigarrillos de Guy y Roman. Jamás se nos informa de qué están hablando los dos personajes, pero una vez que Guy y Rosemary retornan a su departamento, él le comenta su deseo de encontrarse al día siguiente con el caritativo vecino. La otra inolvidable escena muestra a la pareja comiendo un par de porciones de la mousse de chocolate preparada por Minnie. Rosemary se niega; él no y se enoja con ella, hasta que Guy se distrae y la mujer aprovecha para arrojar la mousse a la basura. A los pocos segundos, sufre un mareo: Rosemary está gestando a la criatura.

■ Se dice que la secuencia del sueño de Rosemary siempre tuvo cortes. Dura seis minutos casi insoportables por la tensión que transmiten las caóticas imágenes de un barco, los tripulantes, un marinero negro, un papa, unos viejos desnudos y unas garras peludas que se posan en el cuerpo de Rosemary.

■ A más de treinta años de su filmación, el final de la película, con el llanto en off del bebé, la cuna negra y el crucifijo invertido, continúa siendo aterrador.

"Eran aproximadamente las siete de la tarde, hora británica, cuando recibí una llamada de Los Angeles. [...] Era Bill Tennant.

—Ha ocurrido un desastre en la casa.

—¿En qué casa? —pregunté.

—En la tuya —contestó—. Sharon ha muerto. Wojtek ha muerto, y también Gibby y Jay. Todos han muerto.

—No, no, no —empecé a repetir. [...]

Mi mente se aferró a la idea de un desprendimiento de tierras. Si habían quedado sepultados, quizá se pudiera rescatar a alguno de ellos. Por favor, que Sharon esté viva, pensé.

—Roman, los han asesinado —me dijo él."

Charles Manson y sus amigos, fanáticos de *El bebé de Rosemary*, habían dado rienda suelta a sus deseos cubriendo de sangre la mansión de Cielo Drive. A seis meses de los crímenes, los asesinos fueron juzgados y condenados a prisión perpetua. Mientras Polanski elaboraba su libre adaptación de *Macbeth*, Mia Farrow continuaba susurrando su macabra canción de cuna. ■

# La fiesta del

¡Volvió nuestro filósofo! Luego de unas merecidas vacaciones de nosotros, el ensayista que ama la televisión vuelve para contarnos de sus actores favoritos y de la nueva novela de Vargas Llosa. No te vayas más que te queremos. **por TOMAS ABRAHAM**



La última vez que escribí para *El Amante* resalté las escenas entre Marrale y su hijo gordito en *Vulnerables*. Ahora, unos meses después, estas escenas se repiten, y mi comentario no ha variado. Son escenas de película, no hay mejor definición para calificar a la televisión cuando es excelsa que decir que el gordo y su padre son de película. Agreguemos a esta vuelta lo que sí ha cambiado en la mejor serie de nuestra pantalla chica (el verbo se me vuelve antiguo), me refiero a la presencia estelar de uno de los mayores actores de nuestra escena nacional, claro que sí, ustedes ya lo saben, me refiero a Alfredo Alcón.

No sé si ustedes, queridos lectores, han tenido la dicha de ver jugar a Pelé y Coutinho juntos en el Santos de Brasil, quizá sí. No sé si habéis (el verbo se me vuelve castizo) tenido la suerte de ver alguna vez en vuestras vidas dos seres divinos adorados de modo discontinuo y alternado, y por los azares que nos depara el misterio de Ixtlán, presenciarlos juntos, atados, atravesados y pegados en un solo haz de luz. Si habéis tenido el sueño y el deseo de escuchar a Lennon y Jagger en una misma banda, a Dylan y Billie Holiday en un mismo boliche, a Gigli y Pavarotti en el Colón, de ver nadar en una misma pileta a Esther Williams y Alberto Nicolao, y mirar cómo raspan un mismo hueso Lassie y Rin Tin Tin; si estas imágenes no han trasvasado la densidad onírica, si son solo y nada más que un sueño, bien, no desesperéis, el sueño de ver juntos, a metros de distancia, en un mismo ambiente, a Alfredo Casero y Alfredo Alcón, es esta vez, señoras y señores, una realidad. Estimo que la yunta de los dos alfredos es lo más importante que ha ocurrido en el país

desde la asunción de este nuevo gobierno. Si dejé de escribir estos meses en *El Amante*, fue porque consideré necesario llamarme a resguardo hasta ver con alguna claridad el rumbo de los acontecimientos a partir de la santa alianza. Callé, medité y observé. Hoy veo la luz, hay esperanzas. Que los dos alfredos estén juntos, que intercambien frases en las sesiones de Marrale, que uno se ría compulsivamente mientras el otro haga del flete una entidad metafísica y de su chata una carroza de fuego, mientras esto ocurra en nuestra tierra, poco importa que la recaudación del IVA haya bajado, que no se hayan tomado medidas contra los ingresos brutos y que no se haya eliminado el impuesto a la ganancia presunta. Este país vive gracias a Suar.

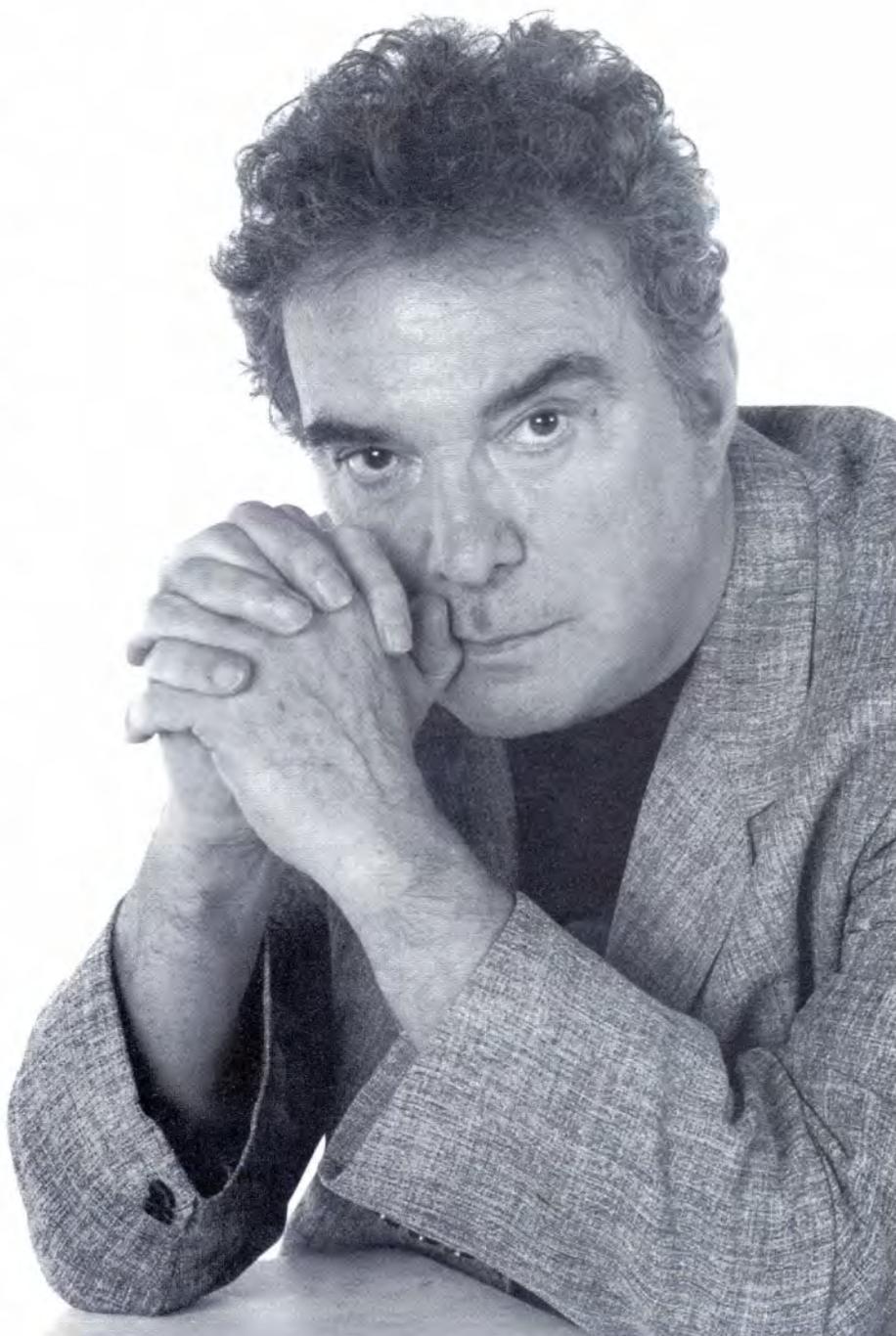
Pero mi tarea no es la de expresar mi enamoramiento por los alfredos, por el Casero cuya sola presencia ya es un alivio para los ojos dañados de tanto ver argentinos sueltos en el cuadrado, o por Alcón, como nunca dueño de su apellido, por majestad y belleza, en un papel que deja chico su santo de la espada y su yerma. Suar logró lo que ni Favio ni Torre Nilsson pudieron lograr, le sacó la calavera de la mano para mostrarnos al formidable actor cuando no tiene la obligación de ser monumental. Pero mi tarea es hablar de literatura, esta vez sí, de la grande. Hay una novela extraordinaria de Thomas Mann, *Carlotta de Weimar*, en la que narra las peripecias de Carlotta, la heroína de una de las novelas más populares del romanticismo, *Werther*, que regresa a Weimar años después de que su persona real fuera inmortalizada en el Parnaso por Goethe. El encuentro de la heroína con el escritor es una oportunidad que tiene Mann para detallarnos una

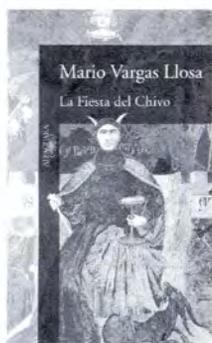
# Chino

metamorfosis. Se trata de la mutación de un individuo que escribe convertido en otro que recibe condecoraciones. Los ritos de la consagración. Esto se nota en los modales. El escritor se transforma en un diplomático, un embajador itinerante del país de las letras. Esto parece haber sucedido con Vargas Llosa, pero no solo con él, también con otros escritores consagrados por el boom.

Hay una frase del director del diario francés *Libération* que me impresionó. Dijo que América Latina no cuenta en términos políticos ni económicos, que su importancia geopolítica es nula. Señala que si nuestro continente conserva su nombre y no es borrado de la memoria del planeta, si aún suscita la atención y los comentarios del primer mundo, se lo debe a que constituye una potencia literaria. Admitiendo esta endiablada verdad, reconocemos que Vargas Llosa es un embajador de la misma.

Ahora bien, ¡qué bien que escribe Vargas Llosa, qué velocidad en el diálogo, qué tensión narrativa! Su novela *La fiesta del Chivo* es para espíritus voraces. Su novela es una alegría para el lector. Lo fue para mí, que tantas dificultades tengo con este género. Leer una novela me presenta tantas dificultades como ir a la ópera. Reconozco las bondades de su tradición, pero me saca de las casillas. Me refiero a las casillas culturales que transito y que poco tienen que ver con estos viejos mundos de la imaginación. No solo con la ópera y la novela, me pasa con el teatro, con el circo, con las revistas deportivas, con los amigos de la secundaria. Por supuesto que hay excepciones maravillosas, puedo deleitarme con algunos regustos del pasado como el haberme encontrado con mi amigo Jordán Cruz en Neu- ▶





quién, vecino de banco de la secundaria, el haber bailado nuevamente *La Bamba* al son de Trini López, haber tarareado *Oh Carol* cantada por el excelente Neil Sedaka y chapado con *Put Your Head on My Shoulder* del genial Paul Anka, y también cuando chupo y muerdo un pirulín de frutilla en Plaza Francia.

Este mismo placer retro tuve con la novela de Vargas Llosa a quien no leo desde *La ciudad y los perros*. Me encontré con un escritor de raza, un pura sangre. Fue un alivio incursionar en el territorio de la novela y no encontrarme con un listado de frases enrevesadas, nudos gordianos y borgianos, barroquismos de la riquísima imaginación que ostentan nuestros escritores de ficción. Fue una suerte leer una novela realista, naturalista hasta el mango, sin pretensiones de escritura, vomitiva palabra abusada por los editores de suplementos culturales. Al fin un resabio de dignidad, un paréntesis entre tanta pretensión literaria de tantos personajes que cuando escriben ponen el cuerpo, dibujan el goce, usan la palabra como estilete, hacen del texto una macroautopsia del lenguaje y de la crítica una maldición sexy. Qué suerte para el lector toparse con un autor que usa el lenguaje en vez de hablar de él.

La novela trata de Rafael Leónidas Trujillo, el dictador dominicano. Tiene tres voces que se alternan, la de su hija, la suya y la de un grupo que atenta contra su vida. Es la vida y obra de un típico tirano latinoamericano como tantos otros que reinaron hasta fines del cincuenta. Los Anastasio Somoza, Pérez Jiménez, Batista, Duvallier, Rojas Pinilla, Stroessner, Perón no, el macho no. Trujillo hizo obra memorable en sus treinta años de despotismo. Modernizó, unificó, independizó el país de la sombra haitiana, era el gran Benefactor y Padre de la Patria Nueva. En la primera parte Vargas Llosa hace de Urania, mujer de 49 años ausente de su país desde los 14, de visita a su padre de apellido Cabral, antiguo jerarca trujillista hoy anciano y enfermo, impedido de hablar por un derrame, cuidado por una enfermera que ella paga con su alto



### La nueva novela de Mario Vargas Llosa es tan placentera como chupar y morder un pirulín en Plaza Francia

sueldo de abogada de empresas financieras, ella, Urania, que vive en la Madison y la 73 y que tiene asco de los hombres. Qué bien que escribe Vargas Llosa, es lo primero que me ofrece el arte literario, el de paladear el castellano manejado por un hombre de talento. Cuando leo una descripción como esta: el camino de losetas con yerbas en las juntas está enmohecido y, en la terraza y el porche, hay una silla vencida con una pata rota. Han desaparecido los muebles de cretona amarilla. También, la lamparita de la esquina, con cristales esmerilados, que iluminaba la terraza, en torno a la cual se aglomeraban las mariposas de día y zumbaban los insectos de noche, cuando leo frases así, me entrego al ritmo de la mecedora de la lengua y me dejo llevar. Esta visión de algunas casas de Santo Domingo treinta y cinco años después en un travelling realista y con gran economía de estilo, el encuentro de Urania con su vieja ciudad de la que reconoce el

ruido, la música ruido de los merengues que gritan desde los autos, de las miradas que la hacen hembra lejos de la indiferencia peatonal de los países del norte, de los baches de veredas mal remachadas, la metamorfosis detallada del padre de Urania en la que los rasgos de su adultez triunfante se derriten hasta dejar ver el presente de una cara desdentada con ojos hundidos y córneas amarillentas, los momentos en que Trujillo se moja los pantalones por su intermitente pero forzada e involuntaria micción, la vergüenza del meado. Además es diestro en el arte del diálogo, que constituye uno de los talentos por los que jamás será novelista. Cuando me encuentro con algún novelista le pregunto por el misterio de la construcción de los diálogos. Quiero saber qué se pone al final de cada intervención, porque a veces lo que más me llama la atención no es lo que dicen sino el dijo con el que termina cada voz. Fulano dijo Sutano dijo Mengano dijo Perengano dijo, pero la lista de verbos performativos que crea Vargas Llosa y dividen por ejemplo el diálogo entre los miembros del grupo que matará al dictador, son muy variados porque mientras uno dice, el otro murmura, y sigue el que divaga, el que rezonga, o el que repite, aquel que gruñe, insiste, ¡cuántas maravillosas palabras inventa el poeta para reproducirnos una conversación!, tantas cosas hay en esta novela que muestran el talento del escritor y distraen la atención del lector de... ¿de qué? ¿De qué nos distrae su arte literario?

¿Hacia dónde nos quiere llevar este flautista de Hamelin con su maravilloso son de palabras? La cacería del tesoro por la que nos guía el vate es increíble. Les diré la cifra del mandala: este Virgilio latinoamericano nos quiere llevar del Chivo al Chino, de lo mismo a lo mismo salvo una humilde letra.

Trujillo alias el Chivo es un tirano, y la tiranía que ejerce se define una vez más en la página 75 cuando Urania que no entiende el síntoma de la servidumbre voluntaria ensueña que su padre le dice: no lo entiendes, Urania. Hay muchas cosas de la Era

que has llegado a entender; algunas al principio te parecían inextricables, pero a fuerza de leer, escuchar, cotejar y pensar, has llegado a comprender que tantos millones de personas, machacadas por la propaganda, por la falta de información, embrutecidas por el adoctrinamiento, el aislamiento, despojadas de libre albedrío, de voluntad y hasta de curiosidad por el miedo y la práctica del servilismo y la obsecuencia, llegarán a divinizar a Trujillo. No solo a temerlo, sino a quererlo.

Este tirano era un ogro de mitología, come niños, viola niñas, mata compadres, humilla comadres, tiene un servicio de torturas que los chinos envidiarían. ¡Qué dije chinos! ¿Qué chinos? Nadie dijo chinos, estoy resfriado, se me entiende mal, no hablamos de chinos sino de Chivos, que nadie se confunda, hablamos de la fiesta de un tirano apodado El Chivo, de la parranda que hizo un dictador con su propio pueblo.

Para Vargas Llosa la tiranía es una de las formas del bestialismo. Incesto y canibalismo hacen pareja con la censura y la corrupción. Vargas Llosa no solo escribe una obra sino que hace obra; la primera, la que escribe, da belleza, la otra, la que hace, contribuye al Bien. Por su libro, dictadores y tiranos de nuestro continente han recibido su merecido, no deberían dormir en paz y se revolcarán sobre sus tumbas. Porque en ellas hace tiempo están, ya que son años los que han pasado desde que este particular personaje desierte nuestros paisajes políticos. No he leído una novela sobre Pinochet, pero carecería del erotismo antropofágico de las tiranías de hace medio siglo, Pinochet parece más un soldado del orden, un Franco andino, un impoluto y escrupuloso administrador de la muerte. Ni hablar de otros tiranos cuya austeridad sedujo espíritus puritanos. Nuestro continente hace tiempo que vive la imperfecta era de las democracias. Tiranía y democracias no son lo mismo, son tragedias diferentes. Uno de los Sófocles se ha hecho presente. La figura del Tirano la tuvimos con García Márquez, Asturias, Roa Bastos, Carpentier. Ha vuelto con Vargas Llosa. Pero nos falta el segundo

Sófocles, el de la tragedia democrática de los últimos tiempos.

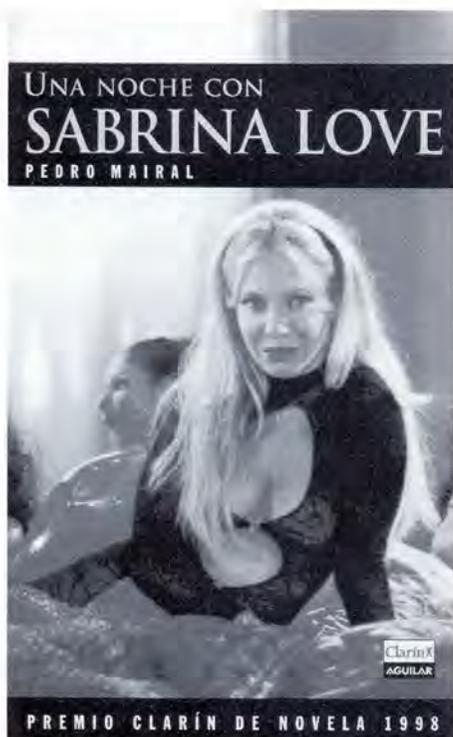
Deberíamos tener la novela de Menem, la de Salinas de Gortari, de estos constituyentes que con la ley de su lado y el voto del pueblo, y la justicia cívica que los ampara, diseñan nuestra querida democracia latinoamericana. Pero no, a Vargas Llosa lo inspiran las tiranías sangrientas y populares de hace medio siglo, menos parecen interesarle los procesos que hace rato se viven en la región, nada de esto tienen sus novelas, los coroneles y los generales y los dictadores sí tienen quien les escriba, pero los presidentes constitucionales de los países emergentes de los últimos veinte años, los líderes colombianos con su narcotráfico, los ecuatorianos con sus desfalcos, los venezolanos con sus progresistas presos por corrupción, los mexicanos con sus crímenes y robos, hasta nuestra alegre corrupción nacional, a todo esto le falta su buena literatura, la que no tiene ni el derrumbe democrático de Nicaragua ni los ciclos cívicos chilenos, ni las actuales elecciones peruanas en las que el indio Toledo le disputa el cetro al Chino Fujimori quien le había ganado al criollo Varg...

Confieso que me he perdido. Al presidente del Perú le dicen el Chino. Ahora recuerdo que en sus entrevistas Vargas Llosa lo define como a un déspota sangriento e inescrupuloso. Lo acusa de fraudulento y tirano embozado. Por algún motivo extraño las actuales elecciones en el Perú se hicieron en el momento en que la editorial española Alfaguara acababa de publicar el libro. O quizás haya sido al revés. Son increíbles las leyes del azar. Entre editoriales españolas y efemérides cívicas andinas hay conjunciones inesperadas. Es otro fruto de la globalización. Vargas Llosa perdió hace unos años con el Chino pero le dio duro al Chivo, cuestión de novelas. Caído literariamente el Chivo, puede ser que se hunda el Chino. Este libro es un voto, un acto ciudadano, es cierto que hubo libros al servicio de una revolución, pero pocos hubo al servicio de un acto eleccionario. Perdón. De la democracia. ▀

# Un escritor en el prostíbulo

A los 28 años Pedro Mairal presentó su primer libro en un concurso y ganó.

Se convirtió, desde entonces, en un escritor consagrado, aunque se gana la vida dando clases de redacción a abogados. **por CLAUDIA ACUÑA**



La historia es simple, potente y veloz. Tiene una virtud adicional: puede sintetizarse en una sola línea. Un muchacho entrerriano gana un concurso para pasar una noche con una actriz porno. Y punto. No habría que decir mucho más para explicar esta primera *nouvelle* que Pedro Mairal escribió hace dos años, en apenas tres meses, y con la que, por supuesto, ganó un concurso. Sin embargo, en este caso de nada sirve ser sutil, porque la realidad no lo ha sido. Así que lo primero que le digo a Mairal es cómo fue su larga noche en el prostíbulo literario argentino y lo que me contesta es tan simple, potente y veloz como su historia. Solo dice una palabra: "Ruidosa".

**EL LIBRO.** *Una noche con Sabrina Love* es un cuento largo o una novela corta, según se prefiera. Tiene dieciocho escenas que se leen de un solo trago y un estilo compacto, preciso, sin demagogias. Sujeto, verbo y predicado; adjetivos simples; diálogos secos. El lenguaje al servicio de la historia que es vertiginosa, como vertiginoso es todo el universo que muestra.

El relato es, fundamentalmente, contemporáneo. Su formato no. Con clásicos, básicos y elementales utensilios literarios, Mairal echa un vistazo a su época. Su héroe vive en un pueblo paralizado por una inundación. Es huérfano porque sus padres murieron en un accidente de tránsito. Su pasado y su presente están dominados por ese tipo de tragedias arbitrarias que solo dejan víctimas, no culpables. ¿Y el futuro? El futuro es una cuestión de suerte, una prostituta vir-

tual que le sonríe, lejana, prometedora e inciertamente.

Hacia allí viaja Daniel Montero, el virginal héroe de *Sabrina Love*.

Mairal me cuenta que la idea la encontró mirando en la televisión un programa seudoerótico. La conductora sacaba un sobre y lo que estaba en juego era un viaje al Caribe. "La miré y pensé: lo que tendría que sortear es una noche con ella. Me quedé con esa idea para un cuento, pero recién encontré la trama cuando me di cuenta de que el chico tenía que estar muy lejos de ella. Todavía me acuerdo la alegría que sentí cuando descubrí eso: la distancia. Incluso pensé en situar el relato en los Estados Unidos, porque acá no hay programas con estrellas porno, pero preferí inventar a Sabrina Love y no el recorrido del chico hacia ella. No conozco las rutas de los Estados Unidos, pero sí el interior argentino. Lo recorrí en mis épocas de mochilero."

**¿Y cuándo encontraste el tono del relato?**

Traté de ser fiel, solo fiel a la historia. Me mantuve en un solo registro, bastante lírico, ágil, visual. La velocidad del relato estaba implícita en lo que tenía que contar. Cuando te movés hacia lo que deseás, vas en línea recta. Sabés lo que querés y no zigzagueás. Daniel Montero va derecho a Sabrina Love y eso le tenía que dar una linealidad total a la primera parte del relato. Es como la linealidad del deseo y, al mismo tiempo, la de la ruta que recorre desde Entre Ríos a la Capital. Por eso no podía haber flashback ni saltos en el tiempo. Ahora, una vez que sucede el en-

cuentro y se deshace la tensión de ese deseo, hay un relajamiento. Por eso aparece en el último capítulo la superposición de dos tiempos narrativos: su regreso en ómnibus al pueblo y los recuerdos de su último día en la Capital.

#### **Pero al estilo de un zapping.**

Exactamente. Como el zapping que relato en las primeras páginas, nada más que esta vez en lugar de desfilar escenas de la pantalla, desfilan sus recuerdos. Su nueva realidad.

**EL PREMIO.** Un año antes de que Pedro Mairal se convirtiera en el Premio Clarín de Novela 1998, los concursos literarios se habían dedicado a consagrar escándalos. El primero había tenido como protagonista a Federico Andahazi, con un relato que escandalizó a Amalita Fortabat porque incluía la palabra clítoris. El segundo opacó la excelente novela de Ricardo Piglia, obligado por Editorial Planeta a concursar, a pesar de haber firmado ya el contrato para editar *Plata quemada*. Quizá por casualidad, detrás de estos dos autores, estuvo un mismo hombre, Jorge Schavelzon. Quizá también por azar o bien para aprovechar el vacío de prestigio que siguió luego de los escándalos, Clarín se apuró en presentar su nuevo concurso, seleccionando un jurado que espantara sospechas: Guillermo Cabrera Infante, Augusto Roa Bastos y Adolfo Bioy Casares. Lo cierto es que Mairal presentó los originales de *Sabrina Love* en el momento justo y en el lugar indicado. Y si la oportunidad hace a la suerte, la suya fue casi milagrosa. No presentó *Sabrina Love* al concurso de Planeta porque la extensión requerida era de 200 páginas y su original arañaba las 152 páginas, apenas dos más de las que fijaba el concurso de Clarín.

Cuando lo consagraron ganador, el fallo resaltó "la frescura que recorre toda la novela, la originalidad de su trama, lo certero de sus observaciones y su sentido del humor", pero fue el especial entusiasmo de Bioy el que lo convirtió en un nuevo niño mimado. El único autor local que durante casi tres meses contó con una página de publicidad semanal en el diario de mayor tirada.

#### **¿También tu viaje hacia la literatura tuvo la velocidad del deseo?**

Fueron más bien pequeños golpes de timón que me fueron llevando hacia allí. Pequeños, pero contundentes. Hasta que en mi vida apareció la literatura yo era un inútil.

**De Daniel Montero también podría decirse eso.**

Sí, y si bien hay cosas más en la novela no estoy todo yo. A Daniel Montero lo traté más como el hermano menor que no tuve.

#### **¿Y cómo eras vos a los 17 años?**

Triste. Fue una época muy triste. La vida de alguien que tiene una vocación muy fuerte, antes de haberla encontrado, es horrible. Y en la novela yo quise reflejar esa soledad.

#### **¿Cómo desapareció esa soledad?**

Como no me animaba a decir en mi casa que había abandonado la carrera de medicina, iba todas las mañanas al bar de la facultad a leer. Ahí empecé. Con Borges, con Cortázar, con los intentos de escribir y descubrir ese lugar donde podía meter todas mis contradicciones, a atar mis cabos sueltos, a convertirme en una persona.

#### **¿Y por qué no te animabas a decirles a tus padres que no querías ser médico?**

Porque vengo de una familia bastante prolija, con tradición en carreras fuertes: derecho, medicina, administración de empresas. La literatura no era un modelo de vida. Cuando finalmente le dije a mi viejo que iba a estudiar letras me contestó: mi padre hubiese dicho que esa es una carrera para mujeres, pero yo no te lo voy a decir.

#### **¿El premio fue tu mejor respuesta?**

Al principio, creo que con tal de que yo estudiara algo ya estaba contento. Ahora, se enorgullece.

**LA PELICULA.** Una noche con *Sabrina Love* vendió hasta ahora 20.000 ejemplares y una nueva edición espera alargarle la vida comercial otro tanto. La editorial ya ha maquillado la tapa con una foto de la actriz Cecilia Roth, la porno star de la película que el director Alejandro Agresti está preparando a toda velocidad para golpear la taquilla adolescente en época de vacaciones de invierno.

A Mairal la versión cinematográfica de su historia lo incomoda. Solo pide algo: que el director se haya animado a exorcizar el relato hasta hacerlo propio. Cuando le pido un ejemplo de una película que lo haya logrado, no piensa más que en una: *Muerte en Venecia*. Como también es mi favorita no me atrevo a contradecirlo, ni a consolarlo. Visconti se tomó el trabajo de bordar allí con imágenes lo que Thomas Mann había cosido con palabras y de toda la película recuerdo muchas bellas estampas, pero solo una frase: "Detrás de toda tendencia solo se esconde mediocridad".

La tendencia aquí es convertir a un joven



Pedro Mairal, a punto de ser adaptado por Agresti

escritor premiado en un fatigado asistente a tertulias y mesas redondas. Mairal no es la excepción. Desde hace dos años recorre ferias y conferencias con el rótulo de consagrado, mientras en los ratos libres trata de ganarse el pan dando clases de redacción en estudios jurídicos: ayuda a abogados a poner en castellano el obsoleto dialecto judicial. "Estoy tratando de recuperar mi silencio", me dice, como si todo el ruido del mundillo literario lo alejara de lo que más necesita. Recuperarse de la resaca, alejarse del prostíbulo y volver —como Daniel Montero— a ese pueblo de ficción donde no hay festejos. Solo historias.

Mairal trata de explicarme entonces cuál es ahora su verdadera condena. "Soy cuentista", dice. "Mi próximo libro serán cuentos", repite. Y hay algo escondido en ese rótulo, un lamento o una resignación, que no alcanzo a descifrar. "Los editores dicen que los libros de cuentos no venden", me dice entonces. Le menciono que la lista de best-sellers la encabeza Paulo Coelho, le recito la frase de Visconti y le recuerdo que las prostitutas no lo hacen por amor, sino por plata. No conviene, entonces, escucharlas. Como para espantar la mala suerte, Mairal me devuelve una pregunta:

¿Sabés qué voy a hacer si no me gusta la película?

#### **¿Qué?**

Voy a escribir un cuento en donde un escritor asesina a un director. Porque para eso sirve la literatura. Para calmar angustias, inventar consuelos y tener siempre a mano una esperanza. ▣

## directo a video

MI ESPACIO, *Pushing Tin* (EE.UU., 1999), dirigida por Mike Newell, con John Cusack, Billy Bob Thornton, Cate Blanchett, Angelina Jolie. (Gativideo)

El título original de esta película —que pudo pero no llegó a pasar por las salas de cine— alude a un tecnicismo del *slang* empleado por los controladores de tráfico aéreo: “empujar la lata” significa ubicar un avión en algún hueco disponible en la hilera ya formada por otros para su descenso y posterior aterrizaje. De esos y otros espacios trata este nuevo largometraje de Mike Newell, el realizador inglés responsable de *Abril encantado* y *Cuatro bodas y un funeral*, entre otras. La visión de algún fragmento aislado de *Mi espacio* puede sugerir al espectador un melodrama excéntrico y un poco desquiciado, y algo de eso hay, aunque el film en su totalidad resulta una comedia templada (porque no es ni fría ni cálida) donde el humor aparece por acumulación, casi negando la existencia del gag. Sin intentar comparaciones, hay algo en la presentación de los personajes que recuerda al cine de Howard Hawks en general y a *Solo los ángeles tienen alas* en particular, aunque en este caso las habilidades se despliegan en terreno firme y con micrófono en mano.

Jonh Cusack vuelve a demostrar su talento para interpretar seres acomplexados, en este caso por la llegada de otro controlador de vuelo más habilidoso que él: un Billy Bob Thornton versión minimalista y reseca. Ambos comienzan a competir en el trabajo y en los descansos, incluyendo las lides amorosas. Angelina “labios de churrasco” Jolie es la mujer de Thornton y la amante por una noche de Cusack, lo cual desencadenará un rebrote paranoico y obsesivo con resultados peligrosos para todos, incluyendo a los pasajeros de las líneas aéreas. Levemente irónico respecto de los clichés del thriller y del último cine catástrofe, de una narración precisa y trabajada, *Mi espacio* es un film absolutamente “disfrutable”. La elección de un ámbito laboral extraño y pocas veces transitado por el cine (acaso por primera vez), el hecho de no saber en ningún momento hacia dónde se dirige exactamente la historia, la aparición abrupta de la sonrisa en la situación más dramática habla muy bien de los talentos involucrados y de la sana opción por tonos bajos y armoniosos, a contrape lo de un gran mal de estos tiempos: la es-

tridencia gratuita. Si hasta la música incidental acompaña y no recalca hasta el hartazgo las situaciones, algo que nuestros oídos y cerebros agradecen con alegría.

Diego Brodersen

PELIGRO EN HONG KONG, *Gorgeous* (Hong Kong, 1999), dirigida por Vincent Kok, con Jackie Chan, Qi Shu y Tony Leung. (LK-Tel)

Salvo *Una pareja explosiva*, las películas de Jackie Chan son placer cinematográfico puro. *Peligro...*, sin llegar a las delirantes cimas de *¿Quién es Jackie Chan?*, resulta una comedia romántica con toques de acción donde la mirada de Chan respecto de la puesta en escena logra que hasta la secuencia más increíble cuaje en la trama. Jackie Chan no es un maestro de las artes marciales, sino un acróbata y un actor consumado. Lo primero aparece en la forma en que maneja con precisión el espacio y los objetos; lo segundo, en la evidente humanidad que infunde a su personaje incluso en la secuencia más cinemática. Otra cosa: Chan utiliza lo que aparece en el plano de la misma manera que Hitchcock: todo tiene un motivo, resumido en la importancia de que la imagen cuente.

*Peligro...* es una historia de amor y amistad, más un retrato social que parece parodiar a las telenovelas latinoamericanas. Por allí aparece el palmeado Tony Leung haciendo de peluquero gay. No hay villanos, ni maniqueísmos, ni juicios morales. Las peleas son agarradas de pibes de barrio, violentas, sí, pero conducidas por el puro placer de agarrarse a piñas. Chan es, en definitiva, uno de los personajes más extraordinarios que ha parido la pantalla: un humanista que expresa su amor por el cine y los espectadores a puro kickboxing.

Leonardo M. D'Espósito

UN CLIMA MÁS FRÍO, *A Cooler Climate* (EE.UU., Canadá, 1999), dirigida por Susan Seidelman, con Judy Davis, Sally Field, Winston Rekert. (AVH)

El telefilm de la semana es un género con reglas propias y límites tan precisos que solo en muy contadas oportunidades el talento de algún guionista y/o realizador logra elevar el producto final por encima de una media por demás mediocre. En el caso particular de *Un clima más frío*, la sinopsis prometía lugares más que comunes y actuaciones por demás crispadas: una mujer recién divorciada, sin hogar ni di-



## Mi espacio

Una película inesperadamente disfrutable

nero en sus bolsillos, consigue un trabajo como sirvienta con cama adentro en la mansión de una familia rica; Sally Field en el papel de la mucama sufrida y Judy Davis como la ricachona triste. Pero Susan Seidelman —la misma que hace quince años asomara con la exitosa *Buscando desesperadamente a Susan*— se las compone para delinear la ríspida relación entre estas dos mujeres con trazos ligeros y sutilezas varias y, tarea más que dificultosa, controlar a las dos actrices para evitar excesos poco conducentes. En los últimos quince minutos de la película se acelera hacia un final donde todo cierra con candado y triple vuelta de llave, regla tácita del telefilm que pocos se

atreven a quebrar. Obviándolos, es posible disfrutar de una película suave, que logra arrancar un par de sonrisas de agrado y algún atisbo lacrimoso a los espectadores más sensibles. **DB**

MÁS VIVO QUE NUNCA, *Wide Awake* (EE.UU., 1998), dirigida por M. Night Shyamalan, con Joseph Cross, Dennis Leary, Dana Delaney y Robert Loggia. (Gativideo)

Segunda película del director de *Sexto sentido*, *Más vivo que nunca* parece un borrador trascendente del gran éxito de la temporada pasada. Se trata de un film infantil donde un chico quiere encontrar a Dios y saber si su abuelo, recién fallecido, se encuentra

bien. Transcurre en un colegio católico de Filadelfia (donde Rosie O'Donnell hace de monja piola, reiterando sus papeles de amiga-piola-de-los-niños). Lo bueno es una radiografía bastante exacta del mundo de los chicos; lo malo, un tufillo religioso que parece definitivamente aleccionador (casi evangélico, digamos). Lo más interesante es que sirve como prueba de que el hombre sabe aprender de sus errores: no estaría mal ver primero este film (también con final sorpresa inducido por una puesta en escena precisa) y después *Sexto sentido*. Tal ejercicio demuestra que aún quedan directores capaces de aprender de sus errores. **LMD'E**

## clásicos

MUERTE EN UN BESO, *In a Lonely Place* (EE.UU., 1950), dirigida por Nicholas Ray, con Humphrey Bogart, Gloria Grahame y Frank Lovejoy. (Epoca)

Todo cinéfilo que se precie, así como tiene su panteón de directores predilectos y su lista de films favoritos (sí, desde luego, aquellos que se llevaría a la improbable isla desierta), siente que le rondan en su cabeza películas que, por la razón que sea, hace muchísimo tiempo que no ve y que en su momento gozaron de su preferencia irrestricta. Al mismo tiempo, y este no es un tema menor (para el cinéfilo, digo), teme que alguno de esos films, sometidos al paso implacable de los años, hayan perdido parte de su encanto, de ese poder hipnótico que alguna vez ejercieron, y que su revisión pueda convertirse, aunque sea parcialmente, en una decepción. Esta algo latosa introducción viene a cuento de la edición en video de *Muerte en un beso*, durante lustros una de las películas que más ganas tenía de volver a ver y de la que debo señalar (y lo digo con inocultable alegría) que me sigue pareciendo una obra maestra absoluta.

## Los clásicos del mes

- Se edita *La condición humana* (1959-61), la monumental obra en tres partes del japonés Masaki Kobayashi de nueve horas y media de duración, basada en la novela de Junpei Gomikawa, un popular best-seller de la literatura nipona, acerca de un hombre que trata de mantener su humanismo intacto en los años de la Segunda Guerra Mundial dentro del contexto de la contienda y su imposibilidad de lograrlo. Fuerte alegato antibélico, con momentos de gran fuerza, aunque irremediadamente estirado. (Epoca)
- Uno de los grandes films románticos de todos los tiempos es *Algo para recordar* (1957) de Leo McCarey, remake de *Cita de amor* que el director rodó casi dos décadas antes con Charles Boyer e Irene Dunne. A diferencia de lo que ocurre casi siempre, esta versión es superior al muy buen film anterior y es además, insisto, uno de los grandes hitos del melodrama romántico. (Epoca)
- James Edward Grant fue un popular escritor de novelas *pulp* que además incursionó en el cine como

Para gran parte de la crítica y la cinefilia, Nicholas Ray es el paradigma del "autor" y el "director de culto". Cineasta romántico por antonomasia y con grandes dificultades –al menos en la primera etapa de su carrera– para adaptarse al sistema de los estudios hollywoodenses, sus mejores películas (estoy hablando de *Johnny Guitar*, *Muerte en un beso*, y aunque parezca narrada en otro registro, también de *The Lusty Men*) transmiten –más allá de sus valiosas virtudes en el terreno visual y narrativo– una intransigente rebeldía y un marcado individualismo. Pero en el caso de *Muerte en un beso*, existe un plus adicional y es la carga de emoción que le otorgan a la película el carácter (¿autobiográfico?) del personaje que interpreta Bogart –un guionista de cine violento e inestable–, acusado de un asesinato que no cometió pero que habría podido cometer, y la compleja relación del protagonista con su vecina y a la vez actriz sin trabajo (una Gloria Grahame magistral, que por cierto era en ese momento la esposa de Ray, con la que el director mantenía violentas rencillas cotidianas y que ter-

minó poco después casándose con su hijo... con el de Nick, claro). La dialéctica tensión-relajación de las escenas que protagonizan ambos actores, así como la simultánea sensación de agresividad y vulnerabilidad que transmite el personaje de Bogart (para mí, y sé lo que arriesgo en lo que digo, en la mejor actuación de su carrera), son solo algunos de los elementos –la falta de espacio me impide explayarme en otros aspectos de una obra de una enorme riqueza y complejidad– de una película que participa del melodrama, el *film noir* y la mirada crítica y desencantada sobre Hollywood. Pero que, por sobre todas las cosas, es un testimonio cargado de pasión y de un casi desesperado romanticismo.

Jorge García

DOMINGO NEGRO, *Black Sunday / La maschera del demonio* (Italia, 1961), dirigida por Mario Bava, con Barbara Steele, John Richardson, Ivo Garrani y Andrea Cecchi. (Epoca)

En cada siglo hay un día en que el demonio reina sobre la Tierra. En este *Domingo negro*, una bruja retorna desde centurias



*Algo para recordar*, un hito del cine romántico

guionista de muchos films de acción, varios de ellos protagonizados por John Wayne. También ocasionalmente dirigió alguna película como *El ángel y el malvado* (1947), un relato acerca de la relación que se entabla entre un pistolero (Wayne) y una muchacha mormona (la formidable y olvidada Gail Russell). (Epoca)

■ En la última etapa de su carrera Henry Hathaway dirigió un par de westerns que están entre lo mejor de su obra. Uno de ellos es *Nevada Smith* (1965), un relato inspirado en el best-seller *The Carpetbaggers* de

Harold Robbins, acerca de un hombre que busca venganza sobre un grupo de forajidos que asesinaron a sus padres. (Epoca)

■ Uno de los grandes maestros dentro del western es Anthony Mann, de quien se editan ahora dos de sus títulos fundamentales en el género: *Sin miedo y sin tacha* y *Hambre de venganza*, ambos de 1955 y protagonizados por James Stewart, en los que el actor interpreta, como es habitual en el director, personajes agobiados por el peso del pasado y en busca de una segunda oportunidad en su vida. (Epoca)

■ Dicen que Howard Hawks rodó todos los exteriores en México y que Jack Conway, a quien finalmente se le atribuyó el film, las escenas interiores en *¡Viva Villa!* (1934), con Wallace Beery interpretando al legendario guerrillero que se transforma en líder de los campesinos mexicanos que se han levantado contra el dictador Porfirio Díaz. (Epoca)

■ *Lobos del Norte* (1938) es un film de aventuras que hace décadas que no se ve, cuya acción transcurre a comienzos del siglo XX en Alaska, donde un pescador debe enfrentarse con piratas rusos. Una auténtica película a descubrir. (Epoca) JG

para vengarse de su descendencia maldita. En otro ámbito, el del cine, la jornada excepcional permite que Mario Bava y Barbara Steele (objetos ambos de un culto persistente y merecido) debuten en el cine. Uno como director, con la que acaso fue su mejor película, la otra como el mayor ícono femenino que dio el género de los sesenta a la fecha. Bava, que hasta entonces se había destacado como cameraman, codirigiendo la legendaria *I Vampiri* (1956), con Riccardo Fredda, desplegó en esta historia un universo a medio camino entre las atmósferas y decorados de la Universal y el horror físico, carnal, de la Hammer, que pronto se le reconocería como propio. Ojo experimentado y especialmente atento a la dirección de arte, Bava—desde la demoledora secuencia inicial— construye un barroco del espanto que sería su principal marca de estilo. Y en cuanto a Barbara Steele (la “única muchacha cuyos párpados pueden gruñir”, al decir de Raymond Durnat) comenzó aquí una carrera que sería enteramente signada por un doble papel que le permite ser la hechicera Asa y la casta Katia. Mujer fatal y demoníaca, heroína virtuosa y perseguida; entre esos dos polos oscilaría de allí en más. En la suntuosidad de los espacios y la elegancia del encuadre y los movimientos, Bava recuerda a Jacques Tourneur, aunque no desdeña el shock violento que llevó a *Black Sunday* a una existencia azarosa. Estrenada con mutilaciones en Estados Unidos, censurada largamente en Gran Bretaña, la película tuvo una historia tan extraña como la de Asa y su maldición. El *leitmotiv* baviano de la mujer asediada por hombres que la demonizan por su deseo más allá de toda medida, encontró en este primer film su formulación más temprana y perfecta. El final, sugiriendo una fusión entre Asa y Katia, testimonia el implacable retorno de lo reprimido y da a *Domingo negro* su toque triunfal, sobreviviendo a los inquisidores de dentro y fuera de la ficción. **Eduardo A. Russo**

POR LA PATRIA, *The Man from the Alamo* (EE.UU., 1953), dirigida por Budd Boetticher, con Glenn Ford, Julie Adams y Chil Willis. (Epoca)

Probablemente de los grandes directores del cine norteamericano, el menos favorecido por la edición de sus películas en video o por la proyección de las mismas por



## Muerte en un beso

Bogey, Gloria y la dificultad de amarse

cualquier otra vía sea —junto con Gregory La Cava, otro gran ignorado— Budd Boetticher. Además, a pesar del reconocimiento crítico obtenido en la década del sesenta, y de su perfecto estado de salud en sus jóvenes 83 años, Boetticher no ha podido conseguir en las últimas tres décadas productor para ninguno de sus numerosos proyectos, siendo su único contacto con el cine en ese período su aparición como actor en *Tequila Sunrise* (1988). Hablaba de la valoración por parte de la crítica de su obra, cimentada especialmente en el puñado de westerns que, con Burt Kennedy como guionista y Randolph Scott como intérprete, realizó en la segunda mitad de la década del cincuenta. Esos títulos —de los cuales únicamente se ha podido ver en el cable en los últimos tiempos la extraordinaria *Estación comanche*— lo colocan sin discusión entre los grandes creadores del género, a la altura de sus máximos representantes (Ford, Hawks, Anthony Mann). Estos relatos concisos y de gran concentración dramática (generalmente duraban

menos de ochenta minutos), con pocos personajes, escasos diálogos y villanos de ambiguo comportamiento —tanto o más atractivos que el monolítico protagonista— y que en ocasiones alcanzan una auténtica dimensión trágica, siguen siendo modélicos dentro de un género hoy —más allá de algún esporádico intento de reflatamiento— lamentablemente extinguido. *Por la patria* es un western algo anterior a los trabajos mencionados y narra la odisea de un hombre que, luego de encontrar a su familia asesinada por un grupo de forajidos que se hacen pasar por mexicanos, es injustamente acusado de desertor. Hay que decir que este film no está a la altura de las obras maestras señaladas, aunque el relato ya muestra el medio tono característico de Boetticher y la ambigüedad en la conducta de sus personajes, lo que sumado a su excelente ritmo narrativo lo convierte en un muy estimable exponente del género y una buena oportunidad para aproximarse a la obra de un director escasamente conocido. **JG**

ahora en video

MICKY OJOS AZULES, *Mickey Blue Eyes*, dirigida por Kelly Makin. (AVH)  
 (Mafioso + persona decente – crímenes) x falta de timing en la comedia + Hugh Grant simpático = *Mickey ojos azules*. Comentario en EA N° 96.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB, dirigida por Wim Wenders. (AVH)

Un regreso del Wenders documentalista que, al parecer, es el único que sigue haciendo cine de todos los Wenders. Leves apuntes ideológicos de posible mala intención pueden empañar el resultado en un principio. Pero luego, la música de la vieja trova cubana se lleva todos los buenos recuerdos de esta amable película. Comentario a favor en EA N° 96.

UN DIVAN EN NUEVA YORK, *Un divan à New York*, dirigida por Chantal Akerman. (AVH)

Una de las sorpresas del año dirigida por una directora más cercana al cine experimental que a la comedia romántica. Hurt y Binoche están irresistibles. Los actores y el perro secundarios, también. Se la recomendamos en su momento a las parejas y hubo una que se peleó por culpa nuestra. Corregimos: se la recomendamos solo a parejas cinéfilas. Comentario a favor en EA N° 98.

MALOS PENSAMIENTOS, *Very Bad Things*, dirigida por Peter Berg. (AVH)

Comedia negra de punta a punta. Sin concesiones, sin actores contenidos, sin sutilezas. Para odiar o para adorar, o, si no le gustan las comedias negras, ni verla. Comentario en EA N° 97.



TODO SOBRE MI MADRE, dirigida por Pedro Almodóvar. (Gatívideo)

Dio la vuelta al mundo, ganó en todos lados pero acá en Argentina no provocó mucho entusiasmo. ¿El comienzo de un nuevo Almodóvar dentro de Hollywood? ¿Otro director consumido por la maquinaria de la industria? No lo sabemos, solo sabemos que su transgresión nunca fue más falsa y que su conservadurismo nunca llegó tan lejos. Algo de Hollywood ya tiene. Comentario en contra en EA N° 89.

TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY, dirigida por Santiago Segura. (Gatívideo)

Seguramente por problemas de higiene, este descontrolado personaje llega tarde al video. Llega tarde a todas partes pero tiene una simpatía irresistible. Entre tanta risa alguien puede creer que se trata de un humor reaccionario, y no está mal tener esa duda. Una cosa es segura: Segura tiene talento. Comentarios, a favor en EA N° 81 y en contra en EA N° 88.

CIELO DE OCTUBRE, *October Sky*, dirigida por Joe Johnston. (AVH)

Una pequeña gran película que pasó por las

Buena Vista Social Club

Los músicos cubanos reunidos por Ry Cooder ahora en el film de Wim Wenders

salas sin pena ni gloria y que vale la pena ver. Melancólica y emocionante, la historia de un joven en un pueblo minero que sueña con diseñar cohetes. Comentario a favor en EA N° 94.

LOCOS EN ALABAMA, *Crazy in Alabama*, dirigida por Antonio Banderas. (LK-Tel)

Esta ópera prima es mejor que la de Tom Hanks pero peor que la de Orson Welles. Es más boba que otra cosa pero con un pastiche que produce por momentos irritación y por momentos curiosidad. Se deja ver y más se deja olvidar. Esperemos que la segunda película de Banderas sea mejor que la segunda de Charles Laughton, o al menos igual. Comentario en contra en EA N° 92.

ESTIGMA, *Stigmata*, dirigida por Rupert Wainwright. (Gatívideo)

Cine de terror demoníaco o no tanto con estética de lo que los críticos viejos llaman videoclip. Mucho ruido, algunas nueces y Gabriel Byrne en un gran papel. De Patricia Arquette no podemos hablar porque Noriega tiene todos los derechos sobre su persona, en especial los colmillitos. Comentario en EA N° 94.



Epoca

El hogar de los clásicos

Más de 1200 películas subtuladas.  
 Terror y ciencia ficción.  
 Cine mudo.  
 Francés.  
 Italiano.  
 Japonés.  
 Americano.  
 Vanguardia.  
 Seriales.  
 Dibujos animados.

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085. Capital Federal.  
 e-mail:epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363  
 y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO



# La Videoteca

en **Liberarte**

Corrientes 1555  
(1042) Capital Federal  
Tel. 4373-4558

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

## Videoclub Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086  
San Telmo  
Tel. 4300-5139  
Estac. sin cargo.

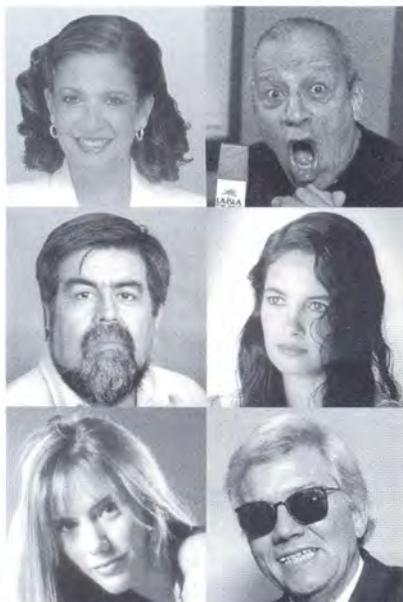
**Venta y alquiler**

## Teorías contemporáneas del cine

autores • tendencias • cuestiones

un curso de Eduardo A. Russo

informes al 4823-9270 e-mail: erusso@interlink.com.ar



Gloria López Lecube  
Guerrero Marthineitz  
Nano Herrera  
Sandra Mihanovich  
Marina Borensztein  
Horacio Solá



J. Salguero 2745 - Tel 4803-4434 Fax 4807-6006 - laisla@inea.net.ar - www.fmlaisla.com.ar

## Master VIDEOCLUB

Venta y alquiler del cine de todos los tiempos  
Promoción para estudiantes de cine

Av. Rivadavia 4654 Capital  
Tel. 4903-7187 Mov. (15) 4438-9302

IMAGEN EN PRODUCCION Y SERVICIOS

IMAGEN  
PRODUCCIONES  
AL PRECIO JUSTO

Exteriores Betacam  
SP y U-Matic High  
Band SP de 1 a 5  
cámaras

Islas de producción  
en Betacam SP  
y U-Matic High  
Band SP A-B Roll,  
con gráfica 2D y 3D  
y efectos digitales

El Salvador 5879  
(1414) Bs As  
Argentina  
Tel: (541) 777-4262  
446-0275  
Fax: (541) 777-4262

[www.jazzblues.com.ar](http://www.jazzblues.com.ar)

Primera disquería virtual especializada  
en Jazz y Blues

Info@jazzblues.com.ar  
Tel: 15 4022 7841  
4801 5476

**movicom**  
La evolución permanente.

Videoteca

## PICCADILLY

• Alquiler de películas  
inconsegibles y rarezas,  
en video y DVD.

L A M B A R E 8 9 7  
(SARMIENTO al 4600)



## TALLER DE CINE PARA CHICOS Y ADOLESCENTES

De 8 a 15 años, aprox.

Juan Villegas y Luciana Inda

Teléfonos: 4776-2216, 4777-6350 ó 15-4052-7491

# Tónicos sencillos, sangrientos, dulces y quemados

Vuelven las ambiciosas bandas de sonido de Piñeyro y el nivel y la época habituales en Woody Allen; *The Limey* es una mezcla rara; Badalamenti no se repite y hay noticias de Tonic, un disco y un espacio.



PLATA QUEMADA  
Intérpretes varios  
(Universal/Surco)

Cuando allá lejos y hace tiempo (1993) el éxito de *Tango feroz* tomó por sorpresa a los cines, el éxito de su banda sonora agarró desprevenida a las disquerías: el CD se agotó y hubo que reponerlo frenéticamente. En la concepción de ese disco ya se adivinaba cierta intención de seriedad profesional "industrial" y en gran escala, un estilo sin muchos seguidores en el cine argentino. Se incluía *California somnolienta* por The Mamas & The Papas, entre otras canciones locales y extranjeras en nuevas versiones junto a la música de Osvaldo Montes. Este molde se repite en la banda sonora de *Plata quemada*, la película, y el disco, más ambiciosos de Marcelo Piñeyro.

Con solo enumerar a los intérpretes que incluye *Plata quemada* queda clara no solo esa ambición, sino también el eclecticismo y los desniveles del producto: Adriana Varela, Bill Haley y sus Cometas, Luis Alberto del Paraná, Chico Novarro, Brenda Lee, Los Cinco Latinos, la gran Billie Holiday, The Troggs, Edoardo Vianello, Johnny Tedesco, Osvaldo Fresedo, Edmundo Rivero, Illya Kuryaki and The Valderramas y Alejandro Lerner. El intenso, tanguero y funcional *score* es otra vez de Osvaldo Montes, pero la selección de temas que lo ¿acompaña? es, como se ve, más explosiva que nunca (a pesar de aguarse con la innecesaria inclusión de los Kuryaki y Lerner).

Por su mezcolanza, el disco pide ser comentado fragmentariamente (aunque seguro que no de la siguiente manera): el sector tangos está muy bien, y la trompeta de Gillespie sumada a la orquesta de Fresedo es

una gran idea / los tracks de diálogos de las tres estrellas masculinas y la Brédice no molestan en absoluto / *Juntitos juntitos* (Los Cinco Latinos) no puede ser más insoportable e irritante (lo es, lo será y seguro lo debe haber sido) / ojalá las canciones más vendidas hoy en Argentina fueran como las de Novarro, o incluso como las de Pavone o Tedesco / *Wild Thing* en versión The Troggs (quienes eran mucho más pop que esta canción) es una de las mejores crudezas de la historia del rock / escuchar a Edoardo Vianello en *Guarda come dondolo* y *Abbronzatissima* es, además de recordar *Il sorpasso*, todo un placer.



SWEET AND LOWDOWN  
(Dulce y melancólico)  
Dick Hyman con Howard Alden (Sony Classical)

El gusto musical de Woody Allen está hipertrofiado en el jazz de la primera mitad del siglo (aunque en realidad ya los años cuarenta no le interesan tanto) y la música popular norteamericana. Esto hace que casi cualquier banda sonora de sus películas sea, por lo menos, agradable. No es extraño que el polifacético Woody (director, actor, guionista, músico, escritor, *stand-up comedian*) elija como responsable musical para muchas de sus películas al todo terreno Dick Hyman, un verdadero laburante del jazz y de la música en general. Más pianista, arreglador y director que compositor, Hyman colaboró con Allen en *Todos dicen te quiero*, *Poderosa Afrodita*, *Disparos sobre Broadway* y *Zelig*, entre otras.

De los quince dulces, melancólicos y lustro-



En *Una historia sencilla*, como siempre en las películas de David Lynch, la música es de Angelo Badalamenti

Los tracks del CD, trece son arreglados y dirigidos por Hyman y dos de ellos son de su autoría. Pero, excepto en el track 11, donde llevan la delantera la voz de Carol Woods y el clarinete de Ken Peplowski, la estrella absoluta es el guitarrista Howard Alden, el músico detrás del personaje de Emmett Ray (Sean Penn), el héroe del film, un *guitar player* de los años treinta acompañado por la sombra, viva en esos años, de Django Reinhardt. Alden brilla un poco más en *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)* de Mills & Ellington y en la no tan fácil de reconocer pero excelente versión de *Just a Gigolo*. Dicen los que ya vieron la película que en el CD faltan canciones y que alguna está en diferente versión. Pero, en definitiva, este buen disco no necesita de una película atrás para resultar interesante, excepto para todos aquellos que solo miren el jazz desde Davis y Coltrane hacia el futuro.



THE STRAIGHT STORY  
(*Una historia sencilla*)  
Angelo Badalamenti  
(BMG/Windham Hill)

Un tanto alejado de cierta experimentación en el jazz como la de *Twin Peaks* (1992), el neoyorquino Angelo Badalamenti hoy anda por otros rumbos. Hizo la banda sonora de *Humo sagrado* para Jane Campion y se puso electrónico en combinación con Orbital para algún pasaje de *La playa* de Danny Boyle. Antes de eso, colaboró una vez más con David Lynch para *Una historia sencilla*.

Con este estupendo disco, Badalamenti

cuenta musicalmente la película que Lynch no pudo o no quiso hacer. Solo los cansinos avances –que parecieran remitir a un tren lentísimo– del bajo, la guitarra y el violín del tercer track (*Laurens Walking*) valen el CD. En cincuenta minutos de música, Badalamenti consigue relajar, y ciertamente emociona. Con poco más que un par de guitarras, como en *Rose's Theme* o *Alvin's Theme*, trabaja uno de los *leitmotifs* de manera tan brillante y nostálgica que incluso me hizo olvidar de lo poco que me gustó la película y pudo borrar de mi memoria, por un rato, los horribles fundidos encadenados de Lynch.



TONIC  
Medeski, Martin & Wood  
(Blue Note/Capitol/EMI)

Además de ser el "colado" entre las bandas de sonido, *Tonic* es un disco en vivo, pero con un público aun más calmo que el de Spinetta tocando en Exactas. Medeski, Martin & Wood (MM&W) son un trío básicamente de jazz. En algún momento cultores del llamado acid jazz y teloneros de Grateful Dead, MM&W se presentaron en *Tonic* (un nuevo tugurio jazzístico del Lower East Side de Nueva York abierto hace dos años). En ese lugar, y con un público de ciento cincuenta personas, en unos cuantos días grabaron estos ocho temas. Los tracks pares, versiones de Coltrane, Bud Powell o incluso de Jimi Hendrix; los impares, compuestos por el propio trío, que para esta ocasión dejó de lado la electricidad en el teclado.

Los MM&W estuvieron el año pasado en Buenos Aires tocando en La Trastienda, y sus seguidores saben a qué atenerse. Para el resto de los mortales, antes de aventurarse con estos buscadores de innovación, se recomienda escuchar en la disquería el track 3 (*Seven Deadlies*, 10' 56"), que sigue una estructura más o menos así: entra el contrabajo, entra el piano, trabajan y repiten, el piano se dispara, vuelve a repetir con el contrabajo, se van, entra la batería, se unen todos, la cosa se acelera, todos ganan en soltura, desaceleran y vuelven a acelerar, se ponen frenéticos, explotan, se forman los otros dos dúos posibles (contrabajo y batería y batería y piano), y en algún momento se cierra el círculo. Ese es mi track preferido y, a juzgar por la efusión de los aplausos, el que más gustó en *Tonic* (el lugar). *Tonic* (el disco) debe escucharse bien fuerte para poder apreciar su característica más saliente: la sensación, a partir de un sonido sin brillos agregados, de un concierto casi íntimo.



THE LIMEY  
(*Vengar la sangre*)  
Intérpretes varios, Flash  
Cut Records (Warner)

Comienza el disco: *The Seeker* no está entre lo mejor de The Who. Termina la canción y The Hollies y The Byrds no entusiasman, pero *Smokin* de los Boston sube la temperatura y prepara el ingreso de los cinco alucinantes tracks dance –con ecos multigenéricos– de Danny Saber, en los que las melodías se cruzan y la mirada rítmica de los noventa se apropia de riffs de los setenta. Es extraño, pero el primero –y mejor– de los tracks de Saber, *Moog Symphony*, remite a *No necesito verte para saberlo*, del subvalorado disco *Rex Mix* de Soda Stéreo. Concluye el dominio de Danny Saber y el protagonista Terence Stamp canturrea un poco antes de dar paso al *score* del habitual músico de Steven Soderbergh, Cliff Martínez, quien, bastante minimalista y poco convencional, deja hablar mucho más al piano que a las cuerdas y cierra el disco con la borrascosa calma de un policial. ▣



## jueves 1

ADIOS MI CONCUBINA, *Bawang Bieji* (1992, Chen Kaige). Space, 3.30 hs.

ESPECIALISTA EN EL CRIMEN, *Thunderbolt and Lightfoot* (1974, Michael Cimino).

Space, 24 hs.

LA LEYENDA DE LYLAH CLARE, *The Legend of Lylah Clare* (1968, Robert Aldrich), con Kim Novak y Peter Finch. Space, 16 hs.

Muchos films se han hecho –algunos de ellos brillantes– acerca del mundo del cine en los que se describe a Hollywood como una implacable máquina trituradora de sueños. Lo que es seguro es que ninguno alcanza la desmesura de este melodrama excesivo, barroco y desmelenado en el que conviven la sátira sangrienta, el sarcasmo y la vulgaridad, un terreno en el que Aldrich se siente como pez en el agua.

## viernes 2

CABALGATA INFERNAL, *The Long Riders* (1980, Walter Hill). Space, 20 hs.

EL DULCE PORVENIR, *The Sweet Hereafter* (1997, Atom Egoyan), con Ian Holm y Sarah Polley. Cinemax Oeste, 16 hs.

El geométrico y cerebral estilo de Atom Egoyan, más dirigido a la inteligencia que a las emociones, le ha creado tantos adictos como enemigos. Dichas características se pueden apreciar en este film, en el que la llegada de un abogado a un pequeño pueblo canadiense para desentrañar las causas de un accidente donde murieron varios niños, pone al descubierto las oscuras historias que se esconden tras la aparente tranquilidad del lugar.

## sábado 3

EL LADO OSCURO DE LA JUSTICIA, *Night Falls in Manhattan* (1997, Sidney Lumet).

SECRETO CARNAL, *Flesh and Bone* (1993, Steve Kloves). Cineplaneta, 23.40 hs.

LA GENERACION BEAT, *The Source* (1999, Chuck Workman), con Dennis Hopper y Johnny Depp. Cinemax Este, 20.15 hs.

Interesante documental, exhibido en el reciente festival de cine de Buenos Aires, acerca del movimiento cultural surgido en los Estados Unidos a fines de los años cincuenta, que tuvo como máximos representantes a Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs. Es una lástima que el muy atra-

yente material de archivo y las entrevistas a los sobrevivientes se vean lastrados por algunas inoportunas dramatizaciones.

## domingo 4

CASADA CON LA MAFIA, *Married to the Mob* (1998, Jonathan Demme), I-SAT, 15 hs.

¿SE DONDE VOY?, *I Know Where I'm Going!* (1945, Michael Powell y Emeric Pressburger). Film & Arts, 23 hs.

LA DELGADA LINEA ROJA, *The Thin Red Line* (1998, Terrence Malick), con Nick Nolte y Sean Penn. Movie City, 22.10 hs.

Uno de los regresos más esperados, tras dos misteriosas décadas de ausencia, era el de Terrence Malick. Hay que decir que este ambicioso fresco bélico ambientado en los años de la Segunda Guerra Mundial, en mi opinión solo satisface en parte las expectativas despertadas, ya que junto a fragmentos brillantes, de una apabullante belleza visual, conviven otros definitivamente grandilocuentes y solemnes.

## lunes 5

MI VIDA ES MI VIDA, *Five Easy Pieces* (1970, Bob Rafelson). Space, 16 hs.

YO RECUERDO, *Mi ricordo, io mi ricordo* (1997, Ana Maria Tató). Space, 22 hs.

STREAMERS (1983, Robert Altman), con Matthew Modine y Michael Wright. Cineplaneta, 8.10 y 18.10 hs.; 21/6, 14.55 hs.

Este film nunca estrenado comercialmente de Robert Altman transcurre en su totalidad en un dormitorio en el que un grupo de soldados aguarda para entrar en acción durante el conflicto de Vietnam. El resultado es una película abundantemente conversada, que bordea permanentemente la teatralidad, pero con varios momentos de verdadera intensidad y excelentes interpretaciones.

## martes 6

MEDEA (1988, Lars von Trier). Film & Arts, 23 hs.  
OJOS DE SERPIENTE, *Snake Eyes* (1998, Brian De Palma). HBO, 23.45 hs.

TIERRA (1995, Julio Medem), con Carmelo Gómez y Emma Suárez. Cinemax Oeste, 16.15 hs. Julio Medem es el único auténtico talento que ofrece el cine español contemporáneo. Si bien este film, acerca de un fumigador con tendencias esquizofrénicas que llega a un apartado poblado, no posee la fascinación

## Cine argentino

Dentro de la oferta cinematográfica dedicada al cine argentino que propone el cable (esencialmente a través del canal Volver, durante todo el día, y Space, con un film distinto todas las mañanas), pueden encontrarse muchas veces títulos interesantes y que, a la vez, no sean los más transitados por esos canales. Es así que a lo largo del mes de junio encontraremos varios films de interés que paso a reseñar brevemente.

*Prisioneros de una noche* (1961) es la ópera prima de David José Kohon, uno de los directores más representativos de la llamada "Generación del 60", un relato intimista y contenido acerca de la fugaz relación que se entabla entre un peón y una bailarina, que ofrece además una aguda mirada sobre la vida nocturna del Buenos Aires de esos años. (Space, 2/6, 10.30 hs.)

De Eduardo Mignogna se podrá ver su primer film, *Evita, quien quiera oír que oiga* (1983), una sensible y cálida aproximación a la mítica figura de Eva Perón que fusiona el material documental de archivo y las entrevistas a distintos testigos de la época con algunos elementos de ficción. (Space, 3/6, 10.30 hs.) También sobre este tema se verá *El misterio Eva Perón* (1987), de Tulio Demichelis, un documental de montaje que propone un acercamiento mucho más frío y distanciado al personaje, aunque cuenta con interesante material de archivo. (Volver, 28/6, 17.30 hs.)

También de Mignogna es *Flop*, una muy libre recreación de la vida de Florencio Parravicini, que, a pesar de las notorias influencias de otros films que muestra, aporta varios pasajes de auténtico interés. (Volver, 6/6, 24 hs.)

De Manuel Romero se proyectarán dos títulos muy representativos de lo mejor de su obra, *La rubia del camino* (1937), una ágil y efectiva comedia con elementos de *road-movie* y una excelente actuación de Paulina Singerman (Space, 5/6, 10.30 hs.), y *Yo quiero ser bataclana*, uno de los mejores títulos de Nini Marshall como intérprete, donde la gran actriz realiza una delirante parodia de *La muerte del cisne* (Space, 8/6, 10.30 hs.).

*Palo y hueso*, la primera película de Nicolás Sarquís, basada en un relato de Juan José Saer, es un film contenido y austero,



Los inundados de Fernando Birri

de un rigor casi documental, con personajes que asumen con resignación un destino prefijado (Space, 12/6, 24 hs.). Ese mismo día, a continuación del film de Sarquís se podrá ver *Noche terrible* (1967), una película en dos episodios, el primero dirigido por el brasileño Eduardo Coutinho y el segundo, y más interesante, una adaptación de un relato de Roberto Arlt, realizada por Rodolfo Kuhn, que será bueno revisar hoy.

Uno de los mejores films argentinos de los últimos años es *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, una desolada mirada sobre jóvenes marginales sin salida ni horizonte para sus vidas, filmada con inusual rigor dramático (Volver, 14/6, 22 hs.). Inmediatamente después, ese día se proyectará *Gracias por el fuego* (1983), adaptación de la novela de Mario Benedetti, cuyos mayores méritos hay que encontrarlos en algunas interpretaciones (Lautaro Murúa, Bárbara Mujica).

Una de las mejores películas de Leonardo Favio –y uno de los mejores films argentinos de todos los tiempos– es *El romance del Aniceto y la Francisca*, una descarnada reflexión sobre la soledad, filmada con una austeridad casi bressoniana. Una obra de

notable rigor formal. (Volver, 18/6, 24 hs.) *Los de la mesa 10* (1960), de Simón Feldman –otra historia intimista que narra el romance entre una estudiante y un mecánico–, basada en una obra de Osvaldo Dragún, es un olvidado título que merecería ser visto hoy. (Space, 10/6, 10.30 hs.) *Días de odio* (1954), de Leopoldo Torre Nilsson, es una versión de *Emma Sunz*, un curioso relato de Jorge Luis Borges, que anticipa las características esenciales de las obras posteriores del director. (Volver 21/6, 24 hs.) A continuación se exhibirá *Desafío al coraje* (1974), un film de Julio Garver que fue prohibido en 1975 y que, aunque la interdicción se levantó en 1981, solo fue estrenado en Bahía Blanca. *Picado fino* (1992-94), de Esteban Sapir, es un título encuadrado dentro de lo que se podría llamar cine experimental, para narrar la historia de tres adolescentes de una villa que sueñan con ir a vivir a la ciudad. (Volver, 25/6, 22 hs.) Por último veremos *Los inundados* (1962), la primera película de Fernando Birri, un valioso exponente de cine realista (o neorealista si se prefiere), que combina elementos dramáticos con otros extraídos de la picaresca popular. (Volver, 27/6, 18.20 hs.; 28/6, 6.20 hs.)

te creatividad de sus otras películas, varias de las características de su cine (la mezcla de géneros, el riguroso antinaturalismo) se pueden apreciar en muchos pasajes.

## miércoles 7

EL COMICO, *The Comic* (1969, Carl Reiner). Cinemax Este, 20.15 hs.  
ORLANDO (1993, Sally Potter). Space, 24 hs.

SANTANA, AMERICANO YO, *American Me* (1992, Edward James Olmos), con Edward James Olmos y William Forsythe. Cinecanal, 22 hs. Debut en la dirección del actor chicano en este drama ambientado en el Barrio Latino de Los Angeles, que describe treinta años en la vida de una familia de lo que podría llamarse la mafia mexicana. Un film ambicioso y desparejo, con algunos momentos de gran intensidad, y otros en los que el relato se torna monótono y reiterativo.

## jueves 8

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch). Cinecanal, 8.15 hs.  
MISS MARY (1986, María Luisa Bemberg). Film & Arts, 23 hs.

## viernes 9

DUELO DE TITANES, *Gunfight at the O.K. Corral* (1957, John Sturges). Cineplaneta, 6.35 y 16.35 hs.  
CARTA DE UNA DESCONOCIDA, *Letter from an Unknown Woman* (1948, Max Ophuls). Space, 6.45 hs.

PRIMERA PLANA, *The Front Page* (1974, Billy Wilder), con Jack Lemmon y Walter Matthau. Cinecanal, 9.55 hs.; 15/6, 13.45 hs.

Tercera versión de la famosa obra teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur, que satiriza sin piedad el ambiente periodístico de los años veinte en Chicago y vehículo más que adecuado para los diálogos cáusticos y al borde del cinismo de Billy Wilder. Dentro del sólido *cast* se destaca Walter Matthau, interpretando a uno de esos auténticos "cerdos" que tan bien le sientan.

## sábado 10

MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN, *Manhattan Murder Mystery* (1993, Woody Allen). Space, 22 hs.  
DESEOS Y SOSPECHAS, *The Daytrippers* (1996, Gregg Mottola). Cineplaneta, 23.45 hs.

LA ESTACION DE NUESTRO AMOR, *La stagioni del nostro amore* (1966, Florestano Vancini), con Enrico María Salerno y Anouk Aimée. Cineplaneta, 12 hs.; 11/6, 1.15 hs.

El hoy olvidado Florestano Vancini fue un auténtico precursor ya que en los años sesenta (!) anticipó con este y algún otro film (*La larga noche del 43*) el desmoronamiento ideológico de la izquierda. En esta oportunidad, se trata del caso de un hombre en crisis en su relación de pareja pero esencialmente desencantado de su militancia política. Para no dejar pasar.

## domingo 11

LAS MONTAÑAS DE LA LUNA, *Mountains of the Moon* (1990, Bob Rafelson). Space, 16 hs.  
DIAS DE RADIO, *Radio Days* (1987, Woody Allen). Film & Arts, 23 hs.

## lunes 12

ANGELES E INSECTOS, *Angels and Insects* (1995, Philip Haas). Cineplaneta, 22 hs.  
LA LUNA ES AZUL, *The Moon Is Blue* (1953, Otto Preminger), con William Holden y David Niven. Film & Arts, 23 hs.

LAS AFINIDADES ELECTIVAS, *Le affinité elettive* (1996, Paolo y Vittorio Taviani), con Turi Ferro y Fabrizio Bentivoglio. Space, 22 hs. Si bien el cine de los hermanos Taviani no me despierta excesivas simpatías, esta es una de sus mejores películas. Adaptación de la novela de Goethe y ambientado en Toscana en la era napoleónica, el film describe con rigurosa precisión las complejas relaciones que se entablan entre dos parejas de nobles, sus atracciones y rechazos, en un melodrama de austero y contenido tono.

## martes 13

BABY DOLL (1956, Elia Kazan). Film & Arts, 0.45 hs.

MARIDOS, *Husbands* (1970, John Cassavetes), con Ben Gazzara y Peter Falk. Space, 24 hs. En una de esas, como dicen algunos, John Cassavetes no era una excelente persona, pero de lo que no hay dudas es de que fue un notable cineasta. Este relato –acerca de tres amigos que, ante la muerte de un compañero, deciden irse a pasar una temporada en Europa– es una devastadora mirada sobre la conducta de la clase media urbana. Excelente, aun sin llegar a la altura de la formidable *Faces*.

## miércoles 14

PROFUNDO CARMESI (1996, Arturo Ripstein). Cineplaneta, 23.45 hs.  
TRAMPA 22. *Catch-22* (1970, Mike Nichols). Space, 24 hs.

PROVIDENCE (1977, Alain Resnais), con Dirk Bogarde y John Gielgud. Cinemax Oeste, 7.30 hs.

Varias de las obsesiones estilísticas y temáticas de Resnais –al menos del Resnais de esa época– (la memoria, la fusión de los tiempos) aparecen en este relato acerca de las fantasías de un escritor moribundo, que yuxtapone en su imaginación hechos familiares del pasado con los sucesos que ocurren en el presente. Fascinante para los admiradores de esa etapa del director.

## jueves 15

EL SUPPLICIO DE UNA MADRE, *Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz). Cineplaneta, 13 hs.  
SALVADOR (1986, Oliver Stone). Cineplaneta, 22 hs.

LA BORDADORA, *La dentellière* (1977, Claude Goretta), con Isabelle Huppert e Yves Beneyton. Cinemax Oeste, 9 hs.; 20/6, 7 hs.

Tal vez los mejores films del poco conocido director suizo Claude Goretta sean sus sensibles y agudos retratos de personajes femeninos (*Una muchacha de provincia*, *La bordadora*). Aquí se trata de una joven prisionera de los convencionalismos sociales, incapacitada para expresar su amor por el muchacho que la corteja. La interpretación de Isabelle Huppert es memorable.

## viernes 16

LA VIDA SEGUN MURIEL (1997, Eduardo Milewicz). Movie City, 3 y 15 hs.  
TITANIC (1997, James Cameron). Cinecanal, 15.15 hs.

ETERNA SONRISA DE NUEVA JERSEY, *Eversmile New Jersey* (1989, Carlos Sorín), con Daniel Day-Lewis y Mirjana Jokovic. Film & Arts, 23 hs. Carlos Sorín es el director de uno de los más personales films argentinos de los últimos años: *La película del rey*. Este bizarro relato –acerca de un dentista irlandés que transita las rutas de América haciendo del combate a las caries una verdadera guerra santa–, a pesar de la originalidad de su tema y su elenco internacional, no ha logrado tener distribuidor en nuestro país.

## sábado 17

FABRICANTE DE SOMBRAS, *Fat Man and Little Boy* (1989, Roland Joffé). I-SAT, 17 hs.

TOOTSIE (1982, Sidney Pollack). Space, 20 hs.

PAJARICO (1997, Carlos Saura), con Francisco Rabal y Manuel Bandera. Cinemax Oeste, 0.15 hs.; 25/6, 22.15 hs.; 29/6, 18.45 hs. Las últimas películas de Carlos Saura, tal vez con la excepción de *Flamenco*, poco han agredido a su gloria como realizador. Este film, no estrenado en nuestro país, acerca de un niño de diez años que es enviado a Murcia a vivir con unos parientes mientras sus padres arreglan el divorcio, es, según las referencias, de lo mejor de su producción reciente.

## domingo 18

UN MILAGRO PARA LORENZO, *Lorenzo's Oil* (1992, George Miller), con Nick Nolte y Susan Sarandon. Usa-Network, 21 hs.

CIUDADANO COHN, *Citizen Cohn* (1992, Frank Pierson). Cinemax Este, 23.45 hs.

## lunes 19

EL BEBE DE ROSEMARY, *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski). Usa-Network, 22 hs.

LA PEQUEÑA TIENDA DE LOS HORRORES, *The Little Shop of Horrors* (1960, Roger Corman). I-SAT, 23 hs.

CAMINO SIN SALIDA, *Last Exit to Brooklyn* (1989, Uli Edel), con Stephen Lang y Jennifer Jason-Leigh. Cineplaneta, 22 hs. Seguramente esas bellas almas que pululan por el mundo creyendo que el buen cine se hace solo con buenos sentimientos, rechazarán este film. Sin embargo esta adaptación de una novela de Hubert Selby Jr., acerca de la vida de la clase trabajadora de Brooklyn en los años cincuenta, por encima de su sórdida galería de personajes tiene momentos de intenso lirismo y una casi salvaje belleza.

## martes 20

REINA DE CORAZONES, *Queen of Hearts* (1989, Jon Amiel). Space, 20 hs.

UN TRANVIA LLAMADO DESEO, *A Streetcar Named Desire* (1951, Elia Kazan). Film & Arts, 23 hs.

## miércoles 21

EL HOMBRE INOLVIDABLE, *The Jolson Story* (1946, Alfred Green). Space, 16 hs.

VALMONT (1989, Milos Forman). Space, 24 hs.

## jueves 22

EN LA BOCA DEL MIEDO, *In the Mouth of Madness* (1995, John Carpenter). Cineplaneta, 22 hs.

ANTES DE LA LLUVIA, *Pred Dozdot* (1994, Milcho Manchevsky). Space, 22 hs.

SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1969, François Truffaut), con Jean-Paul Belmondo y Catherine Deneuve. Space, 24 hs. Segunda adaptación de Truffaut de un relato de William Irish (la otra es *La novia vestía de negro*), acerca del dueño de una fábrica de cigarrillos en una isla africana que pone un aviso en busca de una esposa y se ve envuelto en una historia de pasión y crimen. Uno de los temas predilectos del realizador –el *amour fou* llevado hasta las últimas consecuencias– en una de las películas más subvaloradas del gran director francés.

## viernes 23

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Gray). Space, 22 hs.

LOS USURPADORES DE CUERPOS, *Invasion of the Body Snatchers* (1978, Philip Kaufman). Space, 24 hs.

## sábado 24

LA BELLA Y EL CAMPEON, *Bull Durham* (1988, Ron Shelton). Film & Arts, 23 hs.

LOS COMPAÑEROS, *I compagni* (1963, Mario Monicelli), con Marcello Mastroianni y Renato Salvatori. Cineplaneta, 12 hs.

Mastroianni está aquí formidable como un maestro desempleado con ideas socialistas que organiza una huelga en un establecimiento fabril. Con un excelente guión de Age y Scarpelli, la película es un auténtico ejemplo de un cine popular, que utilizando la estructura narrativa de la comedia italiana –y también reminiscencias del cine documental– no desdeña el compromiso político. La mejor película del director.

## domingo 25

GERONIMO, *Geronimo: An American Legend* (1993, Walter Hill). Space, 20 hs.

LA BAHIA DEL ODIIO, *Alamo Bay* (1985, Louis Malle). Cinemax Este, 22 hs.

## lunes 26

EN PRESENCIA DE MIS ENEMIGOS, *In the Presence of My Enemies* (1997, Joan Micklin Silver).

Cineplaneta, 8.35 y 18.35 hs.

1984 (1984, Michael Radford). I-SAT, 23 hs.

VIAJE HACIA LA CULPA, *Guiltrip* (1995, Gerard Stembridge), con Andrew Connolly y Jasmine Russell. Cineplaneta, 22 hs.; 27/6, 3.25 hs. La primera película de este director irlandés que viene precedida de muy elogiosas críticas es una desolada visión de la vida cotidiana en una pequeña ciudad de Irlanda. Un relato, dicen, de una compleja estructura narrativa que intercala situaciones del pasado y del presente. Para no dejar pasar.

## martes 27

NOSOTROS, EL JURADO, *We, the Jury* (1996, Sturla Gunnarsson). Cineplaneta, 22 hs.

WESTERN (1997, Manuel Poirier). Space, 24 hs.

PACTO DE SANGRE, *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder), con Barbara Stanwyck y Fred MacMurray. Cineplaneta, 13 hs.

Seguramente ya recomendé alguna vez esta película, pero como pertenece a la categoría de obras maestras, de visión imprescindible cada vez que se exhibe, no estará de más volver a hacerlo. Uno de los títulos capitales del cine negro –el guión es de Raymond Chandler sobre la novela de James Cain– con Barbara Stanwyck como *femme* más fatal que nunca y Fred MacMurray mostrando el lado más oscuro de sus habitualmente blandos personajes.

## miércoles 28

EL MAGO DE OZ, *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming). Cineplaneta, 12 hs.

NARCISO NEGRO, *Black Narcissus* (1947, Michael Powell y Emeric Pressburger). Film & Arts, 23 hs.

FELICES JUNTOS, *Happy Together* (1997, Wong Kar-wai). I-SAT, 23 hs.

## jueves 29

SCREAM, VIGILA QUIEN LLAMA, *Scream* (1996, Wes Craven). Cineplaneta, 22 hs.

A SANGRE FRIA, *In Cold Blood* (1967, Richard Brooks). Cinemax Oeste, 22 hs.

## viernes 30

APOCALYPSE NOW (1979, Francis Coppola). Cinemax Oeste, 21.45 hs.

LA EJECUCION, *The Hit* (1984, Stephen Frears). Film & Arts, 23 hs.

## ciclos

### CINE FRANCES INEDITO

#### + JEAN-LUC GODARD

#### Sala Leopoldo Lugones

Indudablemente la estrella cinéfila de los ciclos programados para este mes es el denominado "Cine francés inédito + Jean-Luc Godard", en la Sala Lugones. Las tres primeras películas corresponden a las novedades que presenta el cine de Francia, incluyendo las dos primeras de Bruno Dumont, consagrado el año pasado en Cannes. El ciclo continúa con catorce películas de Jean-Luc Godard que van desde sus primeras obras hasta el preestreno de *JLG/JLG*, junto con otras tres películas inéditas. Los horarios están acompañados por citas del propio Godard, tal como están presentadas en la gacetilla de prensa del Teatro San Martín.

#### Programa:

**Martes 13:** *Bar des rails*, de Cédric Kahn (1991).

**Miércoles 14:** *La vida de Jesús*, de Bruno Dumont (1997).

**Jueves 15:** *La humanidad*, de Bruno Dumont (1999).

**Viernes 16, sábado 17 y domingo 18:** *JLG/JLG*, de Jean-Luc Godard (1995). "Es un autorretrato, algo que me parece impensable de hacer en el cine, pero el cine está hecho para pensar lo impensable; entonces me sacrificué."

**Martes 20:** *El soldado*, de Jean-Luc Godard (1960). "En este film quise lograr el realismo que no había logrado en *Sin aliento*, lo concreto. Se basa en una vieja idea: quería hablar del lavado de cerebro."

**Miércoles 21:** *Una mujer es una mujer*, de Jean-Luc Godard (1961). "Una mujer quiere tener un hijo, así como así, de pronto, como quien quiere comer un caramelo. Eso es todo, pero es muy gracioso. Es un tema excelente para una comedia a la manera de Lubitsch. De hecho, la película está dedicada a Lubitsch."

**Jueves 22:** *Vivir su vida*, de Jean-Luc Godard (1962). "Filmar esta película fue como si hubiese sido necesario sacar las imágenes de la noche, como si estuviese en el fondo de un pozo yuviésemos que atraerlas a la luz."

**Viernes 23:** *El nuevo mundo*, de Jean-Luc Godard (1962). Cortometraje incluido en *RoGoPaG*.

*Los carabineros*, de Jean-Luc Godard (1963). "Todos los textos que dicen los soldados son frases de las directivas de Himmler a sus subordinados. Dicen: 'Estamos dispues-

tos a morir por...'. En bastantes países resulta bastante actual."

**Sábado 24 y domingo 25:** *Carmen, pasión y muerte*, de Jean-Luc Godard (1983).

**Lunes 26:** *Alphaville*, de Jean-Luc Godard (1965). "Es un film muy documental, pero también completamente de ficción, como un cómic; me gustan bastante los cómics porque hay mucha más imaginación que en el cine, porque la mano y el lápiz son a veces un poco más libres, requiere talento de verdad."

**Martes 27:** *Pierrot el loco*, de Jean-Luc Godard (1965). "No es realmente un film, es un intento de cine. El tema es la vida, con la pantalla ancha y el color como atributos... Es como un happening, pero controlado, dominado."

**Miércoles 28:** *La chinoise*, de Jean-Luc Godard (1967). "Es curiosa esta película. En su momento se consideró ridícula: la política no es eso, no son esos personajes, esos estudiantes son burgueses... Yo estaba haciendo más bien etnología, un documental: estudiaba un cierto tipo de personas que no conocía muy bien, pequeños grupos que había en París y que se llamaban marxistas-leninistas. Como por casualidad, los acontecimientos de Mayo del 68 sucedieron un año después; así que algo había de verdad, pero lo filmé antes de que tuviese forma."

**Jueves 29:** *Pasión*, de Jean-Luc Godard (1981). "Los actores son las vedettes, pero no firmaron contrato. Trabajaron en condiciones arduas, de mucha espera, pero que estaban concebidas así. Yo llamo a estas situaciones difíciles pero normales en el cine."

**Viernes 30:** *Cuida tu derecha*, de Jean-Luc Godard (1987). "Decidí protagonizar el film para compensar los disgustos que sufrí en mis últimos rodajes, para cambiar mi relación con el equipo técnico, para hacer de mi cuerpo algo menos intelectual. Mi sueño es aprender a hacer cabriolas."

## 2 CICLOS 2

en NEW FILM VIDEO CLUB

1. Ciclo "Un director por mes" Lunes a las 20hs. Exhibición y análisis de cuatro películas de prestigiosos directores: Bertolucci, Polansky, De Palma, Coppola, Fellini, Lynch, Kubrick, Hitchcock y otros.

2. Ciclo "Grandes directores" Sábados a las 14hs. Exhibición, análisis, bibliografía exhaustiva, comparación con otros autores.

O'HIGGINS 2172 Cap. Fed. 4784-0820



El ciclo de Godard incluye cuatro films inéditos

**Sábado 1 y domingo 2 de julio:** *Nouvelle Vague*, de Jean-Luc Godard (1990). "Le dije a mi asistente: no sé qué hacer, tengo un contrato firmado, un título y una historia que, por una vez, ha entusiasmado a un actor y a un productor. Pero la historia duraba dos minutos. Así que le pedí que trajera las novelas que le gustaban, yo traje las mías y tomé frases de Hemingway, Faulkner y Gide. Por eso mi nombre no está en los títulos. Yo solo soy el organizador consciente de la película."

**Martes 3 de julio:** *Jean-Luc Godard* (1987). Una emisión del programa de TV *Cinéma, Cinémas*, con material de archivo y valiosos documentos, donde se lo puede apreciar a Godard en pleno rodaje. *Carta a Freddy Bouache*, de Jean-Luc Godard (1981). Cortometraje.

#### RODDY DOYLE EN EL BAC

En el British Arts Centre (Suipacha 1333) se proyectarán las tres películas basadas en la

*Trilogía de Barrytown*, del escritor irlandés Roddy Doyle. Buena ocasión para verificar la inmensa superioridad de los films de Stephen Frears sobre la de Alan Parker. Las tres películas se proyectarán subtítuladas, la entrada es libre y gratuita y los horarios son 17, 19 y 21 horas.

#### Programa:

**Martes 6 de junio:** *Camino a la fama*, dirigida por Alan Parker (1991).

**Martes 13 de junio:** *Esperando al bebé*, dirigida por Stephen Frears (1993).

**Martes 20 de junio:** *La camioneta*, dirigida por Stephen Frears (1996).

#### CINE ALEMÁN MIRANDO AL ESTE

##### Sala Leopoldo Lugones

La muestra estará integrada por quince films documentales y de ficción que dan cuenta de las transformaciones políticas, sociales y culturales producidas en Alemania y Europa del Este a partir de la caída del Muro de Berlín. El eje central del ciclo será la obra de Volker Köpp, de quien en el último Festival de Buenos Aires se exhibió *Herr Zwilling* y *Frau Zuckerman*, en el ciclo *La banalidad del mal*.

#### Programa:

**Jueves 1:** *Ladrillos de Brandenburgo*, de Volker Köpp (1988-1990). Esta película solo se exhibe a las 14.30.

*La Wismut*, de Volker Köpp (1993). A las 18 y 21.

**Viernes 2:** *Patria fría*, de Volker Köpp (1995).

**Sábado 3:** *Wittstock, Wittstock*, de Volker Köpp (1997).

**Domingo 4 y lunes 5:** *Herr Zwilling y Frau Zuckerman*, de Volker Köpp (1998).

**Martes 6:** *El controlador*, de Volker Köpp (1994). A las 14.30 y 19.30.

*Not a Love Song*, de Jan Ralske (1997). A las 17 y 22.

**Miércoles 7:** *Marilulse, niña de Golzow*, dirigida por Barbara y Winfried Junge (1961-1997). A las 14.30 y 21.

*Despedida de Agnes*, dirigida por Michael Gwisdek (1994). A las 18 solamente.

**Jueves 8:** *Después de temporada*, dirigida por Perpe Danquart y Mirjam Quinte (1997). A las 14.30 y 19.30.

*Campeón mundial*, dirigida por Zoran Solomon (1994). A las 17 y 22.

**Viernes 9:** *Olvidados por el tiempo*, dirigida por Andreas Kleinert (1995).

**Domingo 11:** *De Stalin a Disney*, dirigida por Cay Wesnigk (1991). A las 14.30 y 19.30.

*Iluminación de fondo*, de Helga Reidemeister (1998).

#### FE DE ERRATA

Pasa en las mejores familias. El que esté libre de pecado que tire la primera piedra. En el último número se cometieron tres errores que necesitan una aclaración. El título "Ambulance Rider (radio edit)" de la nota de Diego Brodersen sobre la película *Vidas al límite* no es tal. Una letra lo complicó todo: el título era "Ambulance Driver (radio edit)", en alusión a la película *Taxi Driver*.

Pero no es todo. En la última página, Santiago García escribió sobre Jim Carrey. Donde dice: "Es probable que no sea nominado al Oscar por su actuación en *El mundo de Andy...*", decía originalmente: "Probablemente el que no haya sido nominado al Oscar por su actuación en *El mundo de Andy...*". Por errores humanos se cambió el dato y Santiago García sufrió un ataque de nervios del que ya está recuperándose en una clínica en la ciudad de Wilde luego de ser sospechado de no conocer vida, obra y milagros de Jim Carrey. Y por último, pero no menos importante, en el consejo de diez aparece un personaje llamado Selgio Wolfe que no es otro que Sergio Wolf en una inesperada versión oriental de algún escritor actual. Perdón Sergio, perdón Diego y perdón Santiago. Perdón, perdón, perdón.

## 105 AÑOS DE CINE - 105 AÑOS DE PSICOANÁLISIS

UN FILM

UN LIBRO

La fábrica de los sueños - La revelación de los enigmas de los sueños

Curso de lectura psicoanalítica proyectada al cine

Lic. Ester Mehl 4773-8018

Lic. Nora Martínez 4982-5946

Docentes de la UBA

## Sean Penn



La imagen ruda de Sean Penn es la que corresponde a su cara de boxeador, su mentón prominente con kirkdouglesco hoyuelo y su nariz quebrada. Una imagen alimentada por las noticias de su relación con Madonna (más violenta que la que la cantante mantiene con Rupert Everett) persiguiendo fotógrafos mientras su esposa los buscaba. Revisar su carrera y antecedentes (incluyendo su prontuario: estuvo treinta días preso por las mencionadas peleas con los paparazzi) provoca dos sorpresas.

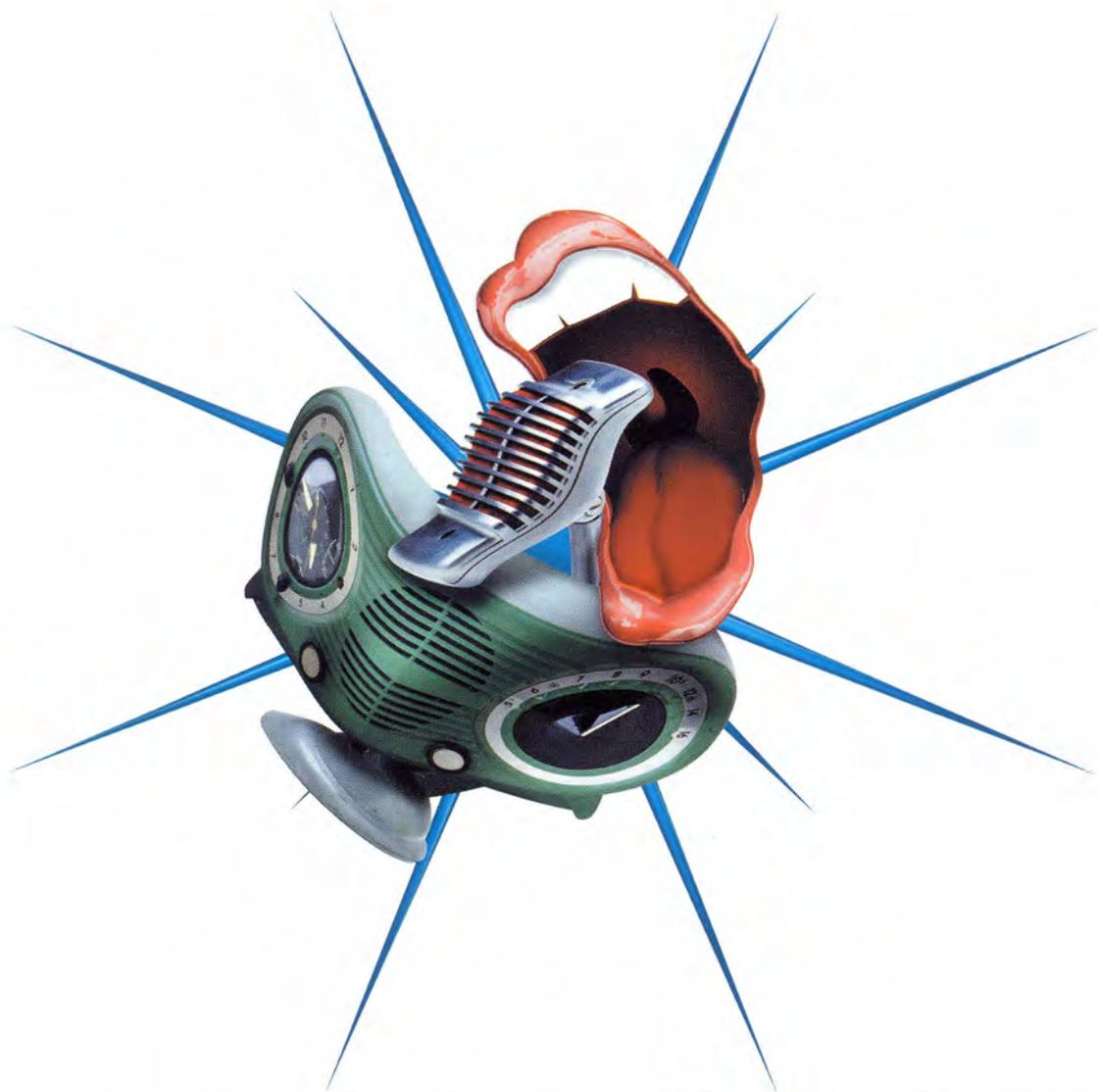
La primera se refiere a su familia. Es sabido que su hermano Chris es un reconocido actor. Es el gordo violento de *El funeral*. A algunas miembros de la revista, no a mí ciertamente, les parece un actor más interesante que Sean. Lo poco conocido es que ambos son hijos de Leo Penn, un director de series de televisión que comenzó como actor pero cuya actividad fue boicoteada por el macartismo debido a su militancia sindical. El perfil combativo e inconformista viene de cuna.

La otra sorpresa —posiblemente por distraído— es que Sean Penn actuó en una enorme cantidad de películas que me gustan mucho. *La delgada línea roja*, *Camino sin retorno*, *Carlito's Way*, *Mientras estás conmigo*, *Cuando vuelve el amor*, *Tiro de gracia*, *Pecados de guerra*. Lo que tienen en común no es

La melancolía brilla en los ojos de Sean Penn cada vez que empuña la guitarra en *Dulce y melancólico*

precisamente que me gusten a mí, dato irrelevante, sino que pertenecen a cierta parte de Hollywood: la de algunos directores que tienen puesta una pata en la industria y otra afuera, y se las arreglan para hacer por lo menos productos interesantes.

Sean Penn actúa en ese tipo de películas por convicción. De hecho filmó dos como director que están a la altura de la lista anterior: *Indian Runner* y *Vidas cruzadas*. Lo que aporta como actor es esa triple capa (una más que la de su hermano Chris). El personaje de Sean Penn tiene una actitud contenida que encubre una naturaleza violenta. Y detrás de esa brusquedad transmite una profunda melancolía. En *Sweet and Low-down* representa a un tarambana con una multitud de defectos. Su transformación en un ser sensible al tocar la guitarra le da a la película de Woody Allen otra dimensión. La escena que resume a Sean Penn pertenece a *La delgada línea roja*. El encantador Witt, con quien tiene un duelo paternal a lo largo de toda la película, le dice: "¿Nunca se siente solo?". Y Penn, con sus ojos claros, la mirada perdida, contesta: "Solo cuando estoy con gente". **Gustavo Noriega**



# Supernova

96.7  I L U M I N A T U S N E U R O N A S



## Programación / 2000 (Lunes a Viernes)

• 7 a 10 hs. / **Marca Personal** / Daniel Tognetti (Silvina Walger y Abel Gilbert) • 10 a 13 hs. / **Y ahora ¿Qué pasa?** / Carlos Polimeni (aportan María Luz Príncipe y Guillermo Estéban Pintos) • 13 a 15 hs. / **Panic Attack** / Mariana Fabbiani y Mex Urtizberea • 15 a 18 hs. / **El Opio de los Medios** / Ruso Vereá y equipo • 18 a 21 hs. / **Rock Boulevard** / Sergio Marchi y Pollo Cerviño • 21 a 23 hs. (los lunes) / **Gracias a Dios es lunes** / Marcelo Mingochea • 21 a 23 hs. (martes a viernes) / **Acariciando el filo de la noche** / Fabián Couto y Damián Nijensohn • 23 a 01 hs. **Tribulaciones** / Mario De Cristóforo y Oscar Mingorance • 01 a 07 hs. / **Programación de rock nacional**

Cada semana, más de 5000 suscriptores reciben gratuitamente un comentario sobre los estrenos, más una breve reseña con las recomendaciones de las películas en cartel, cuyos horarios y salas pueden consultarse en la cartelera virtual que ofrece el site. Correo, links, artículos y polémicas alimentan la trama semanal de esta página que, además, ofrece la colección de libros de la Biblioteca de *El Amante*.

[www.elamante.com](http://www.elamante.com)

