EL AMANTE

CINE

El verano de Kikujiro

Kitano ríe

AÑO 9 | Nº 101 | AGOSTO 2000
ARG $ 7,50 | URU $ 50 | ISSN 03292606

PSICOPATA AMERICANO LA PELICULA ES MEJOR

JEAN-LUC GODARD DISECAR AL ABUELITO

JAMES NEILSON EL PERIODISTA IMPOSIBLE

TODO POR DOS PESOS ¿GENIOS O CHANTAS?

PARA LOS AMANTES DEL BUEN CINE!

PRIMER PLANO FILM GROUP

presenta sus estrenos

www.primerplanofilms.com.ar

XXXXX EXCELENTE XXXXX
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

recursos humanos

UN FILM DE LAURENT CANTET

Distribuida por

PALMA DE ORO
Mejor Película
FESTIVAL DE CANNES

La Eternidad y un día

Un Film de
THEO ANGELOPOULOS
(LA MIRADA DE ULISES)

¡UNO DE LOS MEJORES FILMS EUROPEOS DE LA DECADA!

GANADORA
MEJOR FILM EXTRANJERO
ESTADOS UNIDOS

FESTIVAL DE VENECIA
LEON DE ORO
MEJOR DIRECTOR + MEJOR PELICULA
ITALIA

PREMIO GOYA
MEJOR FILM EUROPEO
ESPAÑA

SELECCION OFICIAL FESTIVAL DE CANNES

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

EL TIEMPO RECOBRADO

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

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

PRESIDENT FILMS

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

NOMINADA
GLOBO DE ORO
MEJOR PELICULA EXTRANJERA
(HOLANDA)

GANADORA
PREMIO DE LA CRITICA
FESTIVAL DE CANNES

GANADORA
MEJOR ACTRIZ
FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE BUENOS AIRES

NOMINADA
AL OSCAR
MEJOR PELICULA EXTRANJERA
(HOLANDA)

La Novia Polaca

Un Film de Karim Traïdia

OSCAR & BARBELLA

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.

SUMARIO 101

El Amante bis

La columna de Tomás Abraham se convierte en un suplemento especial dedicado a James Neilson, un periodista polémico.

EDITORIAL

Los festejos del número 100 nos dejaron un poco estropeados, aunque esperamos que la resaca no se note en esta edición. En realidad, una vez cumplido el objetivo centenario, nos dedicamos a planear lo que vendrá. Por lo pronto, hemos vuelto a agregar páginas (se transformó en vicio), esta vez con el pretexto de una nota de Tomás Abraham que nos pareció merecedora de un tratamiento especial. Pero hay más proyectos en vista. Uno de ellos es la renovación de nuestro sitio en Internet, lo que ocurrirá en unos días más. La idea es ofrecer una página de actualización más frecuente, que se aleje de ser una versión electrónica de la revista y vaya adquiriendo cada vez más vida propia. Estén atentos. De paso, les recordamos a los usuarios de la web que, solicitándolo en *elamante.com*, pueden recibir por correo electrónico un breve informe crítico de los estrenos de cada semana.

Otra novedad será el *El Amante / Libros*, aunque este nombre no es definitivo. Desde hace algún tiempo estamos pensando que nos gustaría intentar algo en ese terreno y hasta aparecer abruptamente en el mundo de la literatura como hace casi nueve años lo hicimos en el del cine. Los defensores de la cinefilia dura y libre de contaminaciones no deben inquietarse: no lo haremos a expensas de nuestras páginas dedicadas al cine. La forma está en discusión y nos tiene un poco ansiosos. Pero sospechamos que la mayoría de nuestros lectores está interesada en el tema tanto como nosotros. Es posible que esta vez también seamos necesarios.

Así que, como ven, brindar nos llevó a soñar aunque esperamos que los sueños no respondan exclusivamente a la intoxicación etílica y que no se transformen en pesadillas sino en motivo de más alegrías para compartir con ustedes en esta próxima etapa. ¡Hic! Perdón. ¡Salud!

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

Secretaria
Natasha Alimova, la novia rusa
Cadete Brancaleone
Gustavo Requena Johnson, modestamente
Manjares para el amor
Norma Postel, un banquete para diez
Tortillas a la carta
Esther
La correctora perfecta
Gabriela Ventureira, ¡está bieeeen!

Meritorio de corrección recobrado
Jorge Dinosaurio García
Traducción de todo (y por dos pesos)
Lisandro de la Fuente, el pitufo Enrique
Gente de cierre
Santiago García de Navratilova, Juan Villegas de Bilardo, Javier Pokémon Porta Fouz y Victoria Pikachú Sheepshanks, Hugo Salas de Proust
Fotos de Mario Levin
Valeria Bellusci

Diseño gráfico
Araujo, D'Amore, dg psicópatas americanos
E-mail addg@tasknet.net

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

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

DISPAREN
SOBRE EL AMANTE

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

Señores de *El Amante*:
Quiero felicitarlos por llegar en tan buen estado al número 100. Y también aprovecho la oportunidad para saludar el criterio *El Amante* con que seleccionaron sus 100 películas preferidas. En primera instancia, me sorprendió ver que faltaban tantas películas que a mí en particular me parecían imprescindibles (como *Cabo de miedo, Perros de la calle, Un lugar en el mundo, La celebración, Buenos Aires viceversa* o *Sirenas*, por mencionar algunas), y también que había tantas que sobraban.
Me disgustó la masiva presencia de bodrios y otras películas aceptables pero ciertamente menores, como *Being John Malkovich, Batman vuelve* o *Un ángel en mi mesa*. Más aun la abundancia de calificativos tipo culinarios, como exquisita, deliciosa... Seguí leyendo, y noté que algunas de las indiscutibles que incluyeron lo fueron "bajo protesta" (como *Pulp Fiction*). Y finalmente recordé por qué leo *El Amante*: no es para entender mejor el cine, sino porque tienen la capacidad de provocar: provocar polémicas, pensamiento y divagues, señalando detalles y creando conceptos que en los mejores casos toman vida propia y superan a las películas mismas. Los considero como *personal trainers* de la gimnasia mental en cine.
Suerte y no dejen de cambiar.
Gabriel Ybarra

Amorosos amantes míos de mi vida:
¡¡¡QUE LOS CUMPLAMOS FELIZ!!! Yo también cumplo los 100 números con ustedes. En realidad los conocí cuando iban por el número 7 (sagrado para la cábala) pero luego me procuré los seis faltantes y desde entonces son el "único amante de mi vida". Los tengo todos, inclusive los libros de Scorsese, Wenders y *Perseverancia*, excepto los videos porque estuve suscripta anteriormente. Ahora, como nunca estoy para recibirlo por correo, mi marido (cinéfilo también él) me lo trae una vez al mes y me lo pone amorosamente en la cama, sobre la almohada. Una amiga me carga diciendo que es un buen marido porque me consigue un amante por mes, que me ocupa dos semanas del mes.
Nunca les escribí. Sí los llamé, una vez, cuando estaban en la radio para quejarme de una sala en la que pasaban *Los imperdonables*. Hoy los tengo en la foto del número 100 a todos juntos y a algunos por separado. ¡Son tan lindos y los quiero tanto! Me alegran la vida y la nutren con cine y mucho más. Los leo a todos, de punta a punta. Incluyo en mi amor a todos, los mayorcitos y los chiquititos, los nenes y las nenas. Gracias por volver, Tomás. Te conocí como amante y ahora estoy leyendo y recomendando tus libros. Te vi en *El fantasma* y en una entrevista que te hizo Pacho O'Donnell (yo también soy televidente compulsiva, aunque más de cable que de aire). Un dato para vos a propósito de tu último AmanTV, la conductora de *La moviola* es Lilian Kovalenko (la escucho todos los días mientras trabajo).
A Javier le agradezco sus críticas musicales y el haberme ayudado a reparar en el glam rock. Yo amo el rock desde Bill Haley y sus Cometas, pero a Bowie me lo salteé porque andaba en otros menesteres. Hoy puedo compartir con mi hija el interés y el gusto por esa generación de músicos y su música. ¿No les interesaría incorporar crítica musical, que no sea solo de películas, clásica, jazz, etc.? Si lo hacen no puedo decirles que los voy a amar mucho más porque no hay posibilidad de más cantidad. Mi amor por ustedes es infinito, pero si los voy a disfrutar por más tiempo, más páginas y mi agradecimiento va a ser infinito como mi amor.
A Leo le quiero decir que yo amo al gordo Hitchcock y adoré *Conozco la canción* gracias a su crítica.
A Marcela me resulta delicioso leerla, me encanta su prosa y comparto con ella algunos gustos como Borges y Clint Eastwood. Flavia es muy amena y divertida con sus "crónicas sociales". Asimismo en las críticas cinematográficas como la de *Frankenstein* o *Los puentes de Madison* (son las que recuerdo en este momento). Silvia, estoy con vos con respecto a Oscar Ferrigno y *Piel naranja*. Te cuento que cuando leí tu nota sobre *La mujer del puerto* de Ripstein me tocaba a mí elegir la película que vería esa semana con mis amigos. La seleccioné para verla. No te puedo decir lo que me dijeron mis amigos, izquierdo-sesentosos, cuando salimos del Lorca. A mí tampoco me enloquece Ripstein pero me parece interesante. Me gustó especialmente tu nota sobre el dark y el cine. A los dos García les digo que comparto con ellos, además del escudo con lobos, gustos varios. A

Jorge le agradezco su cine en pantuflas y a Santiago le digo que también guardo en mi recuerdo la escena de la película de Wenders *Tan lejos, tan cerca* y su paso como columnista en la radio. Por Ricagno conocí a Ripstein y Garciadiego. Me encantó su "el memorioso" y me recordó mi fascinación por *2001* de Kubrick, incluido Richard Strauss el alemán, que no tiene nada que ver con los austríacos de los valses y cuya música hoy escucho muy seguido por Radio Clásica. Con Russo entre otras cosas disfruté de B. Keaton y Rohmer. El diccionario del cine fue de lo más didáctico para saber, por ejemplo, qué es la noche americana, y a propósito, amé su nota "El hombre que amaba el cine", porque yo amaré por siempre a Truffaut.
Gustavo, con vos comparto el amor y el desencanto posterior por las películas de ciencia-ficción-horror. De *La mancha voraz* hasta recuerdo un tema musical, a cuento de esta, que se llama precisamente *The Blob* ("Be aware of the blob, it creeps and etc."). Está en un LP de los "early sesenta" que se llamó *Refrescos musicales* (con esto podrás deducir que sobrepaso los 50 años, largamente). Hay algo en tu vida que me intriga: ¿qué dijo tu mujer con respecto a tu locura por la bellísima Jennifer Connelly? Espero que tenga el mismo humor que mi marido con respecto a mi loco amor por Truffaut (el hombre).
Quintín, te agradezco la existencia de *El Amante* y un montón de cosas más. Muy especialmente lo que me hiciste reír cuando recibiste lo que llamaste "el castigo a un crítico", el premio a Subiela, que te fue entregado en su lugar. Vi *Sol de otoño* por acompañar a mi vieja, luego leí tu opinión sobre el film y estuve de completo acuerdo (yo soy mixta y conozco de lo que hablaba tu mamá). *De mi barrio con amor* de Santiso la vi en video gracias a tu nota y con mi marido la disfrutamos muchísimo. A Nanni Moretti lo conocí por vos cuando recomendaste *Caro diario* y creo que es una de las mejores películas que vi en estos últimos años. Gracias por hacerme saber que tengo una compatriota (soy de Salta) como "la" Lucrecia Martel. Espero poder ver su *Rey muerto* y *La ciénaga*.
Al maestro Castagna le agradezco su Jerry Lewis "El rey de la tragedia", "El cine de Armando Bó y la Coca". Comparto su odio por Palito Ortega, del que no vi ni una sola película porque ya era grandecita y lo odiaba desde siempre. A mi amiga Perla, que es su alumna en la Universidad del Cine, la envidio por poder ser parte de sus clases. Algún día cuando me jubile voy a concurrir aunque sea solo como oyente.
Sergio: me encantó tu lluvia de estrellas por *Cantando bajo la lluvia*. Me reí muchísimo con tu crónica sobre *Los diez mandamientos*. El fervor religioso que te agarró luego de verla me recordó el mío cuando vi *Quo vadis?* No les escribí nunca pero esto es como para siempre, estará pensando a quien le haya tocado la dura tarea de leer esta declaración de eterno amor. Le doy la razón y hago la promesa de no "disparar" más sobre ustedes, aunque haya sido solo con rosas. Creo que no dejé a nadie afuera. ¿Bernades y Ravaschino no están más? Y aquí termino porque de lo contrario esta les va a llegar cuando alcancen las 200 (¡ojalá! ¡De tus labios a los oídos de Dios!, decía una viejita sefaradí que conocí allá lejos y hace tiempo).
Vicky de Paternal

Queridos amigos:
Cien veces felicitaciones.
Cien veces gracias por la oportunidad que nos dan a los lectores de gozar con vuestra criatura, ya adulta, ¡con todas las letras!
Como siempre, reciban todo nuestro afecto.
Alicia y Edgardo
Villa Gesell

Queridos amantes:
Gracias por estos 100 primeros, para los 200 los llamo. Una emoción terrible al ver que se acordaron de Tarruella (no encontré otro igual). Felicitaciones.
Julio

Mirada ajena tardía

Esta nota iba a ser publicada en el número 100, junto con las opiniones de otros intelectuales sobre la revista. Lamentablemente llegó después del cierre. La publicamos ahora, pidiendo las disculpas del caso.

Leo esporádicamente *El Amante*, pero lo leo. A Quintín lo veo, o lo veía bastante en televisión, y percibo ahora que ya hay cierto "espíritu *El Amante*" para ver películas, un espíritu belicoso en el juicio, como molesto por tener que revelar secretos, pero finalmente concesivo, reconciliador. Hay un público, y *El Amante* lo sabe. Siempre fue una revista de fanatismos moderados. De un cierto sabor resignado en las críticas al atraso cinematográfico del país o a otros males infinitos que la revista en general señala bien y con un desenfado que a veces envidio. El deseo apaciguador se nota en la ética general de la revista. Creo que eso no desmerece a la crítica, en general obediente a la "divina subjetividad" de cada colaborador. Muchas veces, esas críticas se vuelven ensayos de gran significación. El movimiento permanente entre los primeros gruñidos implacables de cada crítica (pues hay que defender un tesoro en peligro) y el sobrevuelo de una secreta alma pacificadora, para nada me disgusta. Es una muestra de que las viejos artes de la dialéctica, injuriada una y mil veces, aún permanecen en los lugares donde lo que se pretende hacer es, precisamente, crítica. Estilo sañudo, pero realista; un rechazo a la vulgaridad, pero también gestos amplios para recoger napas del gusto muy difundidas; aires de cenáculo protegiendo memorias antiguas, pero enojos vibrantes contra el anacronismo de misal. Bien, *El Amante* me parece en muchos casos unas cartas de lector expandidas, amplificadas, y conste que las cartas de lector me gustan cuando parecen vivaces y veraces. Creo que las de *El Amante* lo son. Una última cosa. El cine tiene algo de oportunista, siempre. Abundan los planos trabajados, muy estudiados. Y aunque el tema sea sufriente los planos no sufren, se siente que están filmados, y no porque se elija filmar y mostrar la sombra de la cámara, como Vertov. Creo que los 100 números son una buena oportunidad para que sin abandonar la refrenada indignación, el partidismo, el coloquialismo, el conciliatismo (si publican esto, dejen así esta palabra) y otros ismos, incluso el abrahamismo, *El Amante* se pregunte si todavía es posible tener una crítica de cine lúcida, fuerte e impulsora de obras significativas. En este país, es claro. Horacio González

EL VERANO DE KIKUJIRO

Kikujiro

JAPON

1999, 122'

DIRECCION Takeshi Kitano

PRODUCCION Masuyuki Mori y Takio Yoshida

GUION Takeshi Kitano

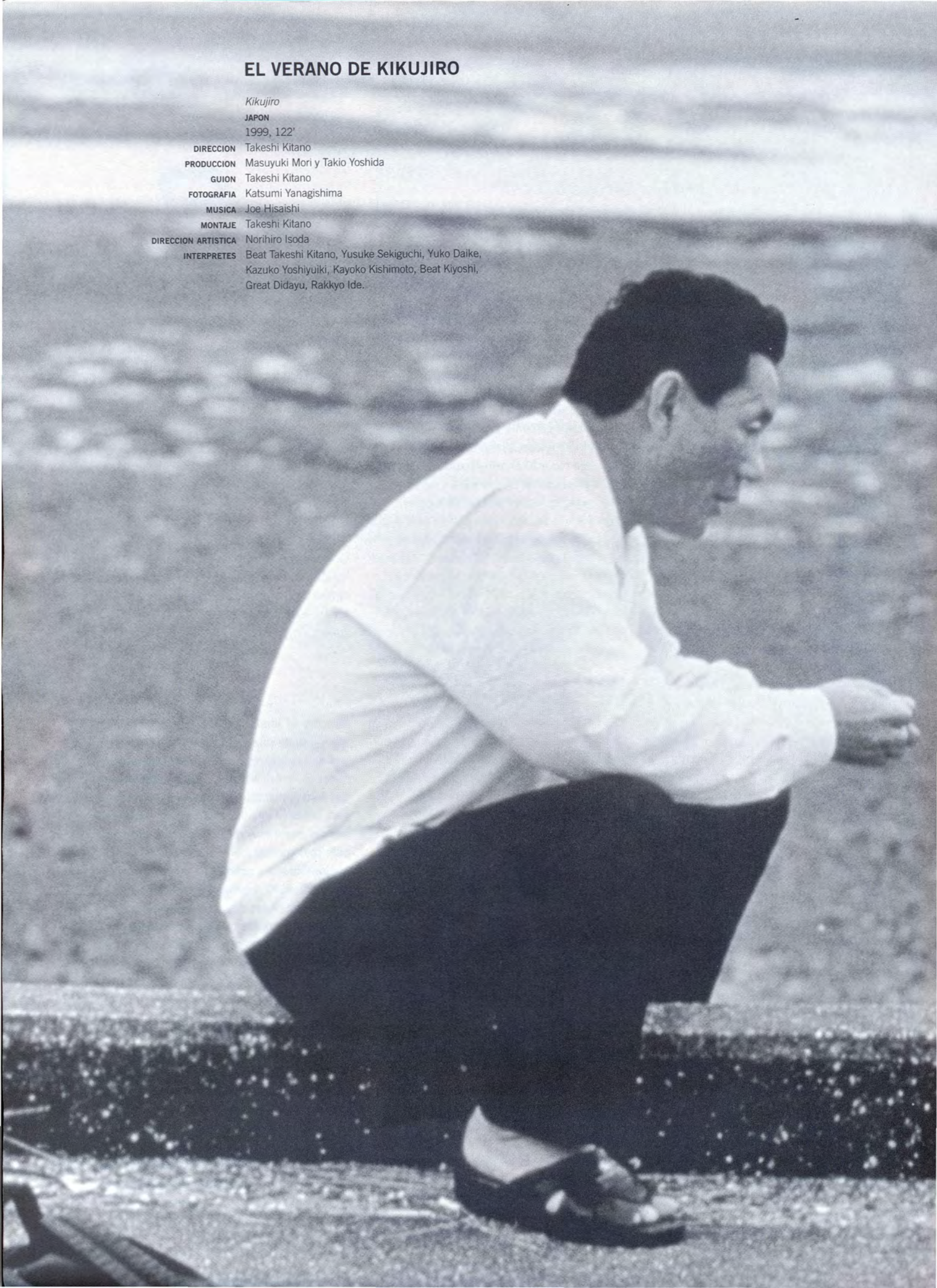
FOTOGRAFIA Katsumi Yanagishima

MUSICA Joe Hisaishi

MONTAJE Takeshi Kitano

DIRECCION ARTISTICA Norihiro Isoda

INTERPRETES Beat Takeshi Kitano, Yusuke Sekiguchi, Yuko Daike, Kazuko Yoshiyuiki, Kayoko Kishimoto, Beat Kiyoshi, Great Didayu, Rakkyo Ide.



Crónica de un niño solo

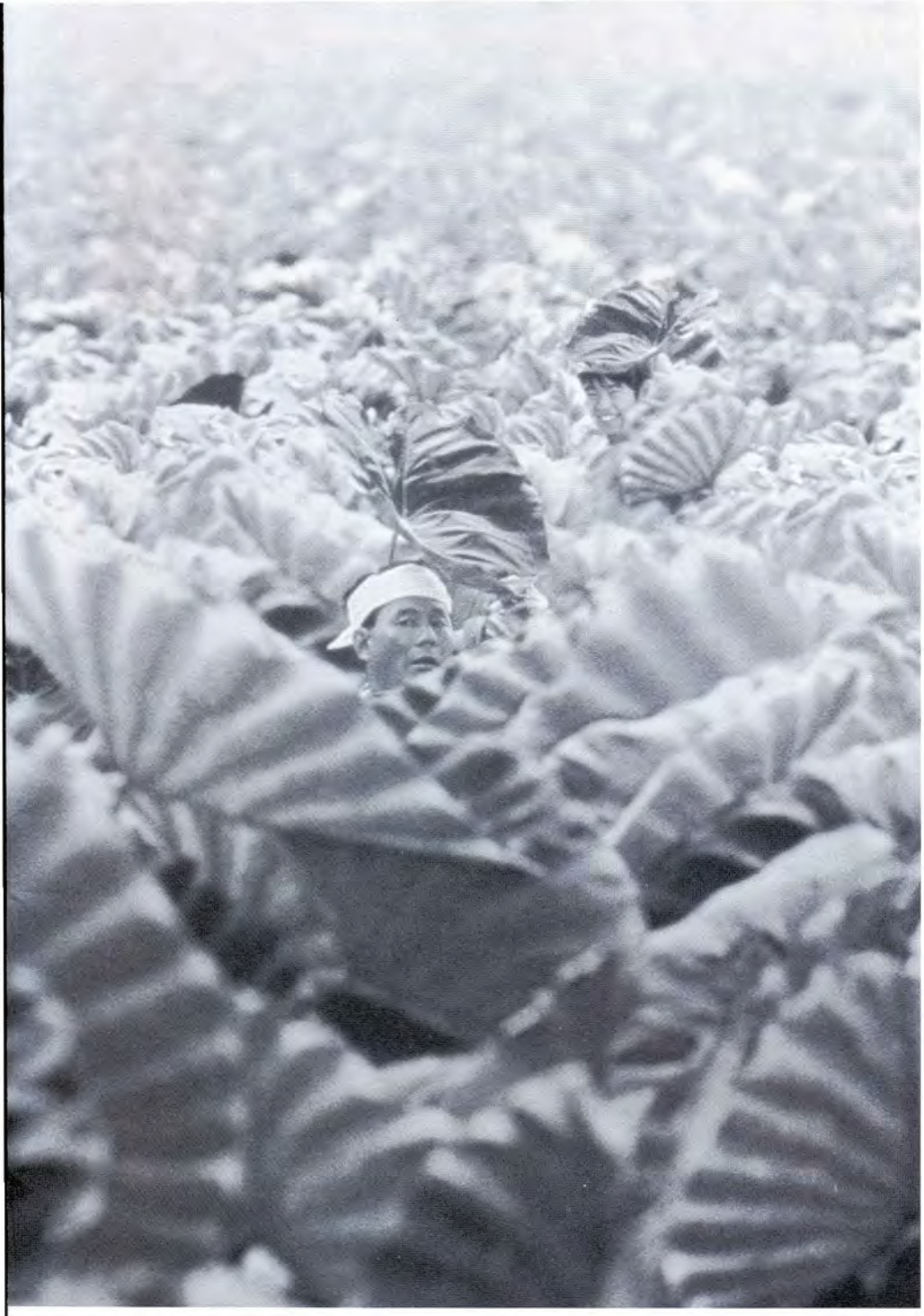
por **QUINTIN**

Cuando yo era chico, los padres llevaban a sus hijos a ver *Mi tío*, la película de Jacques Tati. A mí, sin embargo, no me tocó, de modo que no puedo tener siquiera un recuerdo subjetivo de la valoración infantil de esa obra maestra. Bah, supongo que obra maestra porque todas las de Tati lo son. De hecho, nunca vi *Mi tío* y mi vieja se extrañaría si le pido que me lleve. Pero supongo que si yo fuera chico hoy, me gustaría mucho *El verano de Kikujiro* aunque no parece que la película se lance para competir con *Dinosaurio* o *Titán*, sino para satisfacer a los espectadores adultos del mercado de cine de arte que hicieron de *Flores de fuego* un éxito a escala. Es posible que hace cuarenta años a los chicos se los supusiera menos tontos que ahora. O más cercanos a los grandes.

Justamente de eso se trata *Kikujiro*: de la supervivencia de la infancia en el corazón de los hombres maduros. Más aun, de la imposibilidad de abandonarla. No tanto porque es la edad de la inocencia y la felicidad sino más bien por lo contrario: porque en ella el dolor es absoluto. Al principio de la película encontramos a un chico de nueve años que no puede salir de vacaciones como sus compañeros. Vive con la abuela, y no tiene padre. De su madre le queda apenas una fotografía y la leyenda familiar de que está en otra ciudad ganándose la vida para mantenerlo. Masao no tiene nada especial. Es torpe y tímido, un gordito con poca gracia. Solo su tristeza de niño solitario lo destaca. Empeñado en visitar a su madre, una vecina encuentra la solución: hacerlo acompañar por su impresentable marido, que no es otro que nuestro buen amigo Beat Takeshi, un vago con modales de yakuza, tonto y malhumorado, en el que intuimos una infancia tan desgraciada como la de Masao. Se inicia así una road movie que llevará a la pareja al mar tras una serie de peripecias y se constituirá en una historia de iniciación de un tipo muy particular. No serán las aventuras lo importante y no será el niño el iniciado sino el adulto. En un momento del camino, cuando el chico descubra que su madre tiene otros hijos y que lo ha abandonado, Kikujiro se encontrará con la primera tarea responsable de su vida: divertir a Masao. En esa empresa, el director Kitano y el cómico Takeshi justificarán sus respectivos oficios recurriendo al arte como única alternativa posible frente a los terrores del mundo.

Kitano es un enigma viviente, una esfinge de dos caras. Con el nombre de Beat Takeshi es un cómico inmensamente popular, omnipresente en la televisión japonesa donde practica un humor elemental. Como Takeshi Kitano es conocido en Occidente como un integrante de la elite de los cineastas más sofisticados. Sus películas de gángsters reúnen la poesía y la violencia como nadie lo ha hecho. Esta dualidad sin antecedentes está acompañada de una presencia extraordinaria como intérprete: su cara hosca, surcada por cicatrices y tics nerviosos, su físico macizo y su particular manera de moverse hacen de él una de las figuras más atractivas del cine actual. Kitano transmite como intérprete una fuerza indefinible, una ferocidad que incluye la capacidad de burlarse de sí misma sin dejar de ser intimidatoria. En ese personaje tan aparentemente contradictorio hay, sin embargo, una coherencia evidente. Kitano es el dueño de una ética, de una conducta: la de aquel que no olvida que convivimos con la muerte. Desde esa perspectiva no hay temor al ridículo ni represión a la hora de expresarse. Su cine, en el que se suele destacar la convivencia de la sordidez con la ingenuidad, es solo una manera de exhibir esa concepción del mundo. Kitano es un artista que está más allá del arte o, mejor dicho, alguien que desemboca en el arte como si fuera una actitud primaria, que no exige modificación alguna en la persona del artista. De allí surge la característica más notoria de su filmografía: la libertad.

En *Sonatina*, una de sus películas no estrenadas en la Argentina, una pandilla de pistoleros aguarda en una playa el combate final que terminará trágicamente. Como si



los personajes sufrieran una regresión colectiva, estos hombres curtidos e ignorantes se entregan durante la espera a todo tipo de juegos y bromas infantiles. Esa recuperación de la infancia tiene su continuación natural en *Kikujiro*. Allí, cuando la película parece haber alcanzado su desenlace natural, el actor Kitano se constituye en jefe de una extraña pandilla formada por cuatro hombres y un niño. Desde una deliciosa, improvisada creatividad, los cinco juegan durante varios días al teatro, a las escondidas y a todo lo que al patrón se le ocurre. El tarambana Kikujiro es ahora un misionero del entretenimiento. Su egoísmo elemental da lugar a la generosidad sin límites y sin tabúes del payaso. Es un pasaje inolvidable del film, que Kitano resuelve sin respeto alguno por la narración progresiva, apoyándose en una serie de viñetas que terminan de redondear una película desquiciada en su estructura pero plena de espíritu y de placer.

Llena de gracia, rebosante de humor e ingenio, *Kikujiro* es todo lo contrario de un divertimento, de un film ligero o menor en la carrera de Kitano. Según sus propias palabras, el realizador se había hartado de hacer de gángster y esta es la primera de sus películas sin violencia y sin muertes. El cambio de registro es también una apuesta a salir de un camino que podía tornarse previsible. Como si en la belleza de *Flores de fuego* hubiera algo demasiado convencional, como si su aliento trágico invitara a una admiración demasiado fácil. En *Kikujiro* Kitano parece esforzarse por alejar de sí todo respeto académico. Al asumir parcialmente su personalidad de bufón desafía la trampa de la respetabilidad y se permite, de paso, una reflexión de notable seriedad. La película excede lo que podría ser una amable invitación a la camaradería entre niños y adultos (un tema tan explotado por el cine americano) o un mensaje de la UNICEF. En cambio, *Kikujiro* parte de un enfoque distinto y lo lleva a un extremo muy poco complaciente. Al reconocerse en el chico, al legitimar su infelicidad como única causa digna de interés, como única fuente de verdad en el tejido de la sociedad japonesa, los adultos terminan encontrando en el juego, las bromas y las situaciones ridículas su propia razón de ser. Kitano no postula una blanda nostalgia por la infancia, sino que advierte en ella un modelo para la vida adulta, no tanto en su vertiente recreativa sino en la autenticidad del sufrimiento y de la soledad. En ese contexto de inusitado lirismo, el payaso adquiere una función que excede la mera nobleza de su oficio y se transforma en un médium, en un emisario de las fuerzas que impulsan a ver el mundo de otra manera, a descentrarlo del hastío de sus rutinas y sus emociones prestablecidas. En la última escena, Kikujiro se despide de Masao y le dice por primera vez su nombre, tal vez porque se ha ganado el derecho a usarlo. En ese momento, el espectador está invitado a preguntarse si puede disponer del suyo. La felicidad que inspira el film lo inclina a responder afirmativamente, porque el viaje de Masao y Kikujiro lo ha llevado cerca de lo que le es más preciado. ■

KITANO POR KITANO

"Siempre me pregunto cómo me convertí en director de cine"

Lo que sigue son extractos de declaraciones de Kitano en dos conversaciones: la primera con Akira Kurosawa y la segunda con Shohei Imamura.

A Kitano lo vi tres veces pero nunca le di la mano. La primera, en enero de 1997 en un ascensor en el Festival de Rotterdam rodeado de guardaespaldas cuando yo todavía no había visto ninguna de sus películas. La segunda, en 1999, cuando presentó *El verano de Kikujiro* en Cannes. En la conferencia de prensa, Kitano apareció en su versión realizador: se lo notaba más bien introvertido y hasta intimidado por hallarse en la Costa Azul. Pero la tercera fue la buena. Este año, tuve la suerte de encontrarlo, nuevamente en Cannes, con todos sus tics en perfecto estado y bajo su personalidad de actor, o sea, como Beat Takeshi, ya que estaba en el festival como parte del reparto del film *Tabú* de su maestro Nagisa Oshima. Y allí vimos a un Kitano distinto, que dio todo por el espectáculo. En una conferencia anodina, que el director convertía en un acto de militarismo japonés, cada intervención de Beat hacía morir de risa a los presentes y demostraba una generosidad y un cariño enormes por el viejo y enfermo realizador, sin ser nunca obsecuente, sino más bien irreverente. En Cannes nos compramos un librito con el pomposo título *Takeshi Kitano. Rencontres du septième art*, de donde extraje estos textos en los que conversa con otros *sensei* y muestra esa vena espontánea, cálida y humorística que tan bien desplegó en Cannes 2000. **Flavia de la Fuente**

CONVERSACION CON KUROSAWA

Akira Kurosawa: Para mí su cine tiene algo que ver con el de Jim Jarmusch. ¿Le molesta esta comparación?

Takeshi Kitano: No, para nada *(risas)*. Para ser franco, yo casi no veo películas. Dejé de hacerlo en la época en que comencé a hacer sketches en un teatro erótico de Asakusa... Cuando comencé a tener éxito, me vino la idea de hacer films, pero al comienzo no entendía nada. ¿Cómo filmar? ¿Usar cinco cámaras al mismo tiempo, como para la televisión? No sabía cómo hacerlo: en el cine se usa una sola cámara... Después, quería filmar lo mismo desde cinco lugares diferentes con la misma cámara; así tampoco es. Lo único que se me ocurrió para *Violent Cop*, mi primer film, fue hacer todas las tomas de frente y sin mover la cámara. El equipo decía: "Es su primera película como director; este hombre no sabe mover la cámara" *(risas)*. Entonces, para no pasar vergüenza, decidí utilizar la grúa que había en el estudio *(risas)*. Pero al ver el resultado me di cuenta de que las escenas con movimiento de cámara no me gustaban para nada. Finalmente, se convirtió en un film muy simple, todo en planos fijos. No tiene sentido hacer imágenes que ni siquiera las comprende uno mismo.

TK: Contrariamente a lo que hace usted, a los actores no les impongo ningún entrenamiento particular. Si la imagen que el actor se hace de su rol es completamente distinta de la mía, tengo que hacer una elección: o forzar al actor a actuar según mi concepción del rol, o transformar la historia para adaptarla a la concepción del rol del actor. Pero como el tiempo es escaso, generalmente opto por la segunda solución. A partir de una situación inverosímil, progresamos hacia el desenlace un poco como quien juega a la lotería.

TK: Hay algo que siempre me extrañó. ¿Por qué, para filmar, uno logra levantarse a las seis de la mañana? Si alguien me pidiera que me levantara a las seis para ir a la tele, lo sa-

caría a patadas. En cambio, en el cine, todos estamos excitados.

TK: En el cine, también hay aspectos crueles. En la escena final de *Escenas en el mar*, yo quería que la heroína llorara. Ella estaba de acuerdo y hacía todo lo posible. Sin embargo, comenzamos a rodar y no lo conseguimos. Como el asistente de dirección comenzaba a impacientarse, el manager de la chica pensó que se le tenía que ocurrir algo. Y decidió llevársela aparte para retarla. Por fin, logra hacerla llorar. Entonces nos gritaron: "Miren, llora". Corrimos a toda velocidad hacia la chica diciendo: "Aprovechemos aquello por lo que llora para filmarla".
AK: En *La fortaleza oculta*, la princesa tampoco lograba llorar. En esa época, como mi primer asistente era un tipo que sabía resolver problemas como ese, le dije: "Llevátela y traémela cuando llore". Finalmente filmé al menos 300 metros de película de su cara en lágrimas. Más tarde le pregunté cómo lo había logrado, pero nunca me lo quiso decir.

CONVERSACION CON IMAMURA

Periodista: Cuando el señor Kitano hizo su primer film, ¿es cierto que usted le mandó una carta de apoyo?
Shohei Imamura: Cuando uno hace su primera película, haga lo que haga, las personas que están alrededor son tremendas. Entonces, le escribí a Takeshi que no hacía falta que se dejara intimidar por su equipo.
Takeshi Kitano: Mmm, era algo que presentía vagamente. Normalmente, los que se lanzan solos a la realización son los cinéfilos. Pero en este caso era un cómico que, de pronto, se autoproclamaba director de cine. Yo sabía que todos iban a intentar desobedecerme. Por eso, el primer día de rodaje me hice el cómico a propósito y me aparecí vestido con el equipo de kendo, con la máscara, la armadura y el sable de bambú. Disfrazado de esa manera les dije: "A partir de hoy yo soy el realizador. Y ustedes harán todo lo que yo les diga". Y todos estallaron de risa. Podía ver en sus rostros que estaban preocupados pero al menos cooperaron. Era totalmente ridículo, porque pensaban: "Si no lo ayudamos, el pobre jamás lo va a lograr" *(risas)*.

TK: Me hizo falta mucho coraje para mostrar en primer plano, en la pantalla grande, todas esas pinturas estúpidas. Pero, más o menos conscientemente, yo deseaba mostrarlas, y necesitaba un pretexto para hacerlo. Pero lo cierto es que para mí esto constituyó toda una aventura. El accidente de Horibe, el hombre que está en silla de ruedas en *Hana-Bi*, es mi propio accidente de moto. Si bien mi familia no se alejó de mí, algunos amigos sí, y en el mundo del espectáculo se creía que Takeshi estaba terminado. Como no podía hacer nada durante seis meses, me dediqué, sin saber bien por qué, a la pintura. Empecé con dibujos puntillistas, de una manera totalmente inconsciente, únicamente para llenar los márgenes de puntos. No era arte, sino algo como recopilar plegarias budistas. Tal vez una manera de conjurar mi mal.
SI: La aventura, por otra parte, está también en la manera en que filma. En mi caso, primero está el guión. Luego, yo procedo de A a B, después de B a C. Siempre que sea posible trato de filmar en orden. Pero usted, Takeshi, es completamente diferente. Usted puede empezar a partir de C. No parece preocuparse para nada por las transiciones. Algunos le dirán que no se entiende nada. Pero a usted no le importa y, por ejemplo, hace un plano medio de un personaje totalmente inesperado y eso es verdaderamente interesante. Es notable. Incluso me dan ganas de imitarlo. Pero qué aventura debe ser trabajar así, espontáneamente, sin preocuparse demasiado por lo que se filma.
TK: De hecho, más que los diálogos de los actores, lo que antes me viene a la cabeza son las imágenes. Son como diapositivas que tengo que alinear. Un poco a la manera del teatro de imágenes en el que con el mismo aplomo, en diez imágenes, se cuenta la historia de Tarô Urashima. Sí, mis películas se parecen al teatro de imágenes.

TK: El montaje es lo que más me gusta. Es como armar un rompecabezas: la combinación de los elementos es lo que me parece más divertido. Durante el rodaje llego a veces a impacientarme. En cambio, en el montaje tomo una escena, la pego con otra, pero cuando está terminado, saco a veces una para ponerla en otro lugar. Es allí donde obligo al film a tomar la forma que deseo.

Periodista: ¿A veces no le faltan planos para el montaje?
TK: La *script* me pide que prevea qué podría faltar. "Señor Kitano, haga tomas de la montaña, el cielo, incluso de imágenes innecesarias. Nunca se sabe, tal vez después nos puedan servir" *(risas)*. De esta manera, si hay una escena de la cual no sé cómo salir, inserto el cielo que filmé en ese momento, hago un raccord con un plano sobre el cielo vacío y paso a la escena siguiente. Soy consciente de que utilizar como lo hago yo el cielo, una montaña o una ruta para hacer raccords, es hacer cualquier cosa.
Una vez, cuando estaba filmando mi quinta película, creo, la *script* me dijo: "Señor Kitano, tuve un sueño. Soñé que caminaba mucho tiempo cargándolo sobre mi espalda" *(risas)*. Y agregó: "Tengo la impresión de que siempre tengo que cuidar de usted". Me parece, señor Imamura, que usted alguna vez dijo que dejando de lado el sexo, una *script* debe hacer todo por su realizador.
SI: Nunca dije eso *(risas)*.

Periodista: ¿Se enoja con los actores?
TK: Nunca. Siendo yo mismo actor, si me pusiera a gritar, me pedirían que tratara de ponerme en su lugar *(risas)*. Y después me dirían: "¿Ves que a vos tampoco te sale?", me metería en un problema. En cambio, para las partes cómicas, suelo mostrarles cómo hacerlo porque se trata de una cuestión de *timing*.
SI: En sus films, Takeshi, siempre hay actores desconocidos y me parece que los dirige con mucha destreza. Con esa clase de actores hay que estar atento a todo tipo de detalles. Uno siente como si no obedecieran a verdaderas indicaciones de interpretación. Son realmente buenos. Creo que también debería inspirarme en eso. Porque yo elijo siempre actores de los cuales estoy seguro de que serán capaces de interpretar el papel.
TK: Sí, es una de mis manías. Las personas capaces de dirigirse solas o aquellas que tienen una personalidad fuerte, si uno no tiene cuidado, pueden transformarse en "malas hierbas". Cuando una personalidad fuerte se subleva y todos los que la rodean son débiles, ella arrastra a todos en su camino. Conmigo ya es demasiado... *(risas)* Nunca me pasó en uno de mis films, pero cuando una película tiene éxito el que recibe todos los honores es el actor principal y no el director. Es exasperante. Entonces, ya que son los actores los que reciben todo el reconocimiento, yo me adjudico el papel protagónico.

TK: Los actores están más contentos cuanto más se los dirige. Uno puede pedirles lo que se le ocurra. Y si uno suprimiera las indicaciones no sabrían qué hacer. Yo detesto las escenas de mesa y soy incapaz de filmarlas porque, justamente, hay que dar indicaciones precisas. Si se filman esas escenas sin preparación, en el instante en que se cambia la cámara de posición, las manos, por ejemplo, se van a encontrar en un lugar diferente, y se corre el riesgo de no poder hacer los raccords entre las tomas. Sí, definitivamente, las escenas de mesa son imposibles.

Periodista: Usted también afirma que las escenas de sexo tampoco son su fuerte.
TK: En estos últimos tiempos, trato de ver muchos films X para aprender *(risas)*.
Pero, al filmar escenas de sexo, no puedo dejar de pensar que revelo cosas íntimas. Si les digo a los actores: "Hagan así", van a pensar que siempre lo hago de esa manera. Me da mucha vergüenza y no puedo.
SI: Yo también detesto las escenas de sexo. Tengo ganas de decirles a los actores: "Hagan lo que les salga", tanta vergüenza me da.

Extraído de *Takeshi Kitano. Rencontres du septième art*, presentado por Michel Boujut, Arléa, París, 2000.

PSICOPATA AMERICANO

American Psycho
ESTADOS UNIDOS-CANADA
2000, 102'
DIRECCION Mary Harron
PRODUCCION Edward R. Pressman, Chris Hanley y Christian Halsey Solomon
GUION Mary Harron, sobre la novela de Bret Easton Ellis
FOTOGRAFIA Andrzej Sekula
MUSICA John Cale
MONTAJE Andrew Marcus
DISEÑO DE PRODUCCION Gideon Ponte
INTERPRETES Christian Bale, Willem Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas, Samantha Mathis, Matt Ross, Bill Sage, Chloë Sevigny, Cara Seymour, Justin Theroux, Guinevere Turner, Reese Witherspoon.

El más grande amor de todos

por SANTIAGO GARCIA

Los placeres procurados bajo mi disfraz eran, como dije, indignos. Ciertamente ese era su justo término. Pero en la mano de Edward Hyde pronto las riendas fueron sacudidas y tornadas hacia la aberración.

Robert Louis Stevenson

No soy un fanático de la novela del siglo XX. Más bien lo contrario. No lo digo con orgullo ni tampoco con vergüenza. Es, básicamente, una cuestión de gustos. Hasta que no termine de leer (y en algunos casos releer) toda la obra de Stevenson, Conan Doyle, Dumas, Conrad, Dickens y otros autores representantes de la novela del siglo XIX no veo buenos motivos para meter las narices en las novelas del siglo siguiente. Este prólogo disparatado que yo mismo no termino de tomar en serio es para decir que no es común que se despierte en mí el deseo de sumergirme en una novela del siglo XX, muchísimo menos si es de los últimos veinte años. He descubierto que me gustan más las adaptaciones cinematográficas de las novelas que las novelas mismas. Exactamente lo contrario a lo que ocurre con el siglo XIX. ¿Esto significará algo? No tengo la más remota idea. Cuando esta nota salga publicada, toda mi teoría seguramente se habrá caído a pedazos con ejemplos que la desautoricen en todas las direcciones. Al ver *Psicópata americano* sentí la necesidad imperiosa de leer la novela de Bret Easton Ellis. Y tal excepción a mi propia regla me llenó, debo confesarlo, de alegría. Lo último del siglo XX que había leído fue *El club Dumas*, que confirmó mis peores prejuicios. Una vez más, era mejor la película. Lo que sigue no será, de todas maneras, un análisis minucioso de la adaptación de la novela a la pantalla. El guión de Mary Harron y Guinevere Turner logra adaptar una obra difícil, casi imposible me atrevería a decir, y lo consigue con un film que no necesita de la novela para despertar interés ni ser asociado con ella para ser una de las películas más interesantes y entretenidas del año.

COCTEL NEGRO. En la época en que transcurre la historia de *American Psycho*, se estrenaba *Wall Street*, de Oliver Stone, una película que pretendía ser una feroz sátira de Wall Street y de la ambición ciega de una generación. A pesar de sus intenciones, resultó ser una película naïf y sin ninguna idea interesante sobre este mundo. En esa misma época el dueño de la taquilla era el actor Tom Cruise. Igual que ahora, por cierto. Pero no se trataba del mismo Tom Cruise de hoy. Aquel era un eterno adolescente que desde *Negocios riesgosos* representaba como nadie a los jóvenes ambiciosos que veían en Wall Street el único desafío a la altura de sus sueños. Hace poco, al volver a ver *Cocktail*, protagonizada por él en 1988, me sorprendió descubrir que era esta película y no *Wall Street* la que lograba captar el espíritu de la época. Y era Tom Cruise el representante ideal de esa generación. *American Psycho* podría haber sido protagonizada por él, y de alguna manera lo está. Ambos personajes son dos caras de la misma moneda. Y ahora llega *Psicópata americano*, que sin enterrarse en una denuncia de lectura rápida o un subrayado moralista como lo puede hacer un film de David Fincher, consigue retratar de nuevo una época, incluyendo además un análisis de la música popular de ese momento y la iconografía que forman miles de marcas y lugares alrededor del protagonista. Mi teoría de que *Cocktail* es el film más representativo de esa época y sobre la importancia de Tom Cruise como ícono de esa generación se ve respaldada, para mi sorpresa, también en la novela. El protagonista de *American Psycho* se cruza en el ascensor con el mismísimo Cruise e intercambian unas palabras precisamente sobre *Cocktail*. Hay un leve desprecio entre ambos, como si fueran conscientes de ser parte de lo mismo. Este pequeño y sutil hallazgo es uno de los muchos que tiene la novela.

BIENVENIDA SOBRIEDAD. Aunque se trate de una película de difícil difusión y hecha en los márgenes de la industria, el retrato de la época no está armado con el habitual trazo grueso del peor cine independiente americano actual. Esto la convierte en una película más valiosa y sólida, con mayores posibilidades de trascender la época de su estreno. La sobriedad discursiva está respaldada por la puesta en escena de la directora. Harron, quien antes filmó *I Shot Andy Warhol*, no utiliza prácticamente ninguno de los lugares comunes de la estética publicitaria de directores como Fincher, Parker u otros, a quienes es muy fácil imaginarse filmando *Psicópata americano* de manera espantosa. No recurre a una descontrolada multiplicidad de cortes, ni introduce en la imagen efectos que comprometan el clasicismo de la puesta en escena. Los movimientos de cámara son suaves cuando se lo requiere o un poco más veloces en el clímax, pero nunca se acercan a lo excesivo, ni siquiera a lo molesto. Y lo mismo ocurre con la dirección del sólido elenco, en el que el casting mismo demuestra lo que la directora piensa sobre la actuación en el cine. Los actores buscan la sobriedad aun en el descontrol. Y hasta el humor de la película –un elemento que permite caer fácilmente en la demagogia– es muy negro pero de perfil bajo y muy ambiguo. Toda la violencia –que es mucha– está manejada con pudor y no hay nada explícito, pero el clima que se logra hace que se la sienta con gran intensidad, alcanzando momentos de verdadero horror.

ES MEJOR QUE LA NOVELA. La novela lleva sus premisas al extremo y por lo tanto se vuelve un *tour de force* que la convierte en un elemento más rico para los manuales que para leerla más de una vez. Por ejemplo, el protagonista describe con una minuciosidad insoportable cada una de las marcas que usan él y sus allegados. Pero lo mejor es cómo describe la música de la época desde el punto de vista del yuppie psicópata. La película reduce ese *tour de force* y apuesta a la parte narrativa, y de ese modo consigue ser más atrapante y mucho más interesante. Aunque el cine de los últimos años ha dado ejemplos de historias parecidas a las que cuenta la novela *American Psycho*, no hay que cometer el error de pensar que la película está copiándose de esos films. Más bien ocurre lo contrario. Como se dijo antes, la película se destaca por su sobriedad en un terreno muy difícil, y además no presenta denuncias de confusa ideología y tono evangelizante. El protagonista no es un ángel vengador y sus asesinatos no ocultan una lectura moralista. Es un personaje aberrante que, más allá de la imposible identificación con él y salvando las distancias, deja flotando en el aire otra idea inquietante: la de que en nuestro interior todos estamos solos, sumergidos en un universo que nadie más conoce y que, quizás, está exclusivamente dentro de nuestra cabeza. ■

TESORO MIO

ARGENTINA
1998, 95'
DIRECCION Sergio Bellotti
PRODUCCION Sergio Bellotti
GUION Daniel Guebel
FOTOGRAFIA Esteban Sapir
MUSICA Daniel Lozano y Mario Siperman
MONTAJE Santiago Ricci
DIRECCION ARTISTICA Federico Mayol
INTERPRETES Gabriel Goity, Edda Bustamante, Deborah Warren, Victoria Onetto, Martín Adjemián, Edgardo Nieva, Alejandro Awada, Antonio Ugo, Gabriel Correa, Laura Azcurra, Luis Ziembrowski.

El bancario que quería vivir

por QUINTIN

Sergio Bellotti y su guionista Daniel Guebel aturden. Bellotti es extrovertido y confuso, Guebel despectivo y misántropo. Pero ninguno se priva de hablar de más. Entender lo que dice Bellotti es tan difícil como no irritarse con las declaraciones de Guebel. Guebel está más allá de todo, lo que no deja de ser un signo de ingenuidad. Bellotti transmite un entusiasmo indiscriminado, lo que encubre una forma primaria de astucia. Juntos hicieron *Tesoro mío*, un producto de la amistad que, aparentemente, no cree demasiado en la amistad. Es una buena película que arrastra una colección de equívocos.

El primero es que está basada en un hecho real, el robo de una sucursal bancaria por su tesorero en 1994. El "caso Fendrich" es apenas una excusa para el film, que solo se asoma a la parte más elemental de los hechos y prefiere reconstruir la vida previa de su protagonista en clave absolutamente ficcional (para empezar, la película está filmada en Quilmes y Colonia del Sacramento). El Dietrich de *Tesoro mío* es un personaje inventado y no un bancario rosarino. Y su circunstancia es igualmente ficticia. Ambos son más interesantes que la crónica y este es un acierto indudable de Guebel y Bellotti.

El segundo equívoco está a cargo de Bellotti, cuando declara que *Tesoro mío* homenajea al "gran cine argentino de los 70". Tales cosas, por supuesto, no existen. Ni la grandeza ni la filiación. Es cierto que innumerables films de esa época giraron en torno a un grupo humano de clase media y a sus juegos de masacre interna, y que la plaga se extendió hasta que pasó de moda o, más probablemente, hasta que los juegos de la clase media empezaron a padecer las urgencias de la economía. Hoy tienen otro sentido y otra verdad que no es la del cinismo ni la de la moralina que solía caracterizar ese modelo. La película elude ambos, aunque no lo reconoce del todo. La familia, el banco y el club náutico, los ambientes en los que se desarrolla la película, son frontalmente sórdidos. Pero *Tesoro mío* matiza esa sordidez, la hace incluso atractiva en lugar de explotar sus horrores para lamentarse o condenarlos desde la hipocresía. No pide disculpas y no cae en el desprecio hacia sus personajes. Empezando por Dietrich, cuya alma brutal no está exenta de complejidad ni de sutileza.

El tercer equívoco parte del costumbrismo. Aunque sus autores se reconozcan en esa vertiente, el costumbrismo no existe más. A menos que por él se entienda el intercambio de trivialidades entre estereotipos que puebla las pantallas de televisión. Aquí no hay nada de eso, salvo por el uso de un lenguaje deliberadamente vulgar, compuesto en muchos casos de lugares comunes. Pero alguien escribió esos diálogos, no los dijo el carnicero. Ocurre que Guebel descubrió la posibilidad de utilizarlos como procedimiento estético, de asfixiar a los personajes en giros del lenguaje que ponen de manifiesto su falta de libertad y las marcas que el tejido social deja en ellos. No es su costado más feliz, pero de todos modos justifica que la rebeldía se canalice en las relaciones sexuales clandestinas o en el delito.

El cuarto es que el desorden que ciertamente transmite el film proviene de su dramaturgia, de la profusión de escenas en las que imperan el malestar, la violencia contenida y el deseo siempre abrupto. Esto es lo mejor de la película. No pasa lo mismo con su tratamiento visual. Cada escena está filmada de una manera distinta y el conjunto es incoherente. Sombras rebuscadas, filtros ostensibles, cuadros embellecidos artificialmente, ángulos de cámara tortuosos se alternan sin un propósito claro. En ese terreno está el principal déficit de Bellotti como director. En cambio, la dirección de actores es altamente eficiente y el desorden pasional funciona cabalmente.

El quinto es la ubicación de *Tesoro mío* dentro del cine argentino actual, cuyos mejores exponentes han dejado atrás el narcisismo y la blandura de años anteriores, un sistema que engendró una maquinaria en la que conviven la denuncia moralizante, la apelación patriótica y la justificación complaciente. Algunas películas recientes han decidido, en cambio, enfrentarse con la dureza de un país terminal. Lo hicieron por distintos caminos, pero coinciden en un punto importante: abandonan la teoría del trauma histórico, del hecho mitologizado que interrumpió el paraíso argentino. En general, este trauma se localizó en la dictadura militar, que resultó una excelente coartada para explotar dramáticamente y eludir lo que se-

ría una visión histórica a más largo plazo. La evidencia del trauma es el elemento que permite explicar fácilmente el presente e ignorar el pasado. *Tesoro mío* no invoca un trauma para mostrar su universo en descomposición. Si los personajes aluden a una época más optimista de sus vidas (como el imbécil que lleva una remera con el Che Guevara) es el tiempo mismo y no una circunstancia particular la causa de la muerte de sus sueños. Esto permite una visión que no se agota en la coyuntura, especialmente porque en la película no hay tal coyuntura. La sucursal bancaria del film, con sus viejos rituales y traiciones, está fuera del tiempo, carece de un gerente que viene a despedir empleados y a modernizar funciones. Es un banco de ciencia ficción, cuyas lacras no pueden atribuirse al último ajuste y que muestra, en su seguridad precaria, su virtualidad. En el fondo, con sus protagonistas infelices, entregados a la búsqueda del sexo y a la recreación deportiva como único paliativo, *Tesoro mío* es un film fantástico que arma un laboratorio de pulsiones. Pero lo mismo puede decirse de *Mundo grúa*, protagonizado por un personaje que emerge de la nada, del que no se sabe qué hizo en los últimos treinta años. O de *Silvia Prieto*, con su universo de zombies atravesados por un lenguaje sin profundidades. O de *Sotto voce*, cuyos pesistas son reliquias fantasmales. Hechas desde el naturalismo, el realismo, la abstracción minimalista o los códigos de género respectivamente, esas películas están más emparentadas de lo que parece. Al apostar a sus propias variables, al sumergirse en mundos enrarecidos pero al mismo tiempo plenos, parecen, paradójicamente, de este mundo mientras que sus congéneres son los que se instalan en otro, el de los medios con sus cargas de protesta banal y sentimentalismo. Estos films construyen ficciones, no mentiras. No tienen nada que decirle al ministro de turno, al telespectador ni al columnista especializado. En cambio, pertenecen al cine.

Hace algún tiempo, tuve una discusión con Daniel Guebel a propósito de *Mundo grúa*, a la que él acusaba de ser "demasiado honesta", una diatriba imprecisa relacionada con el carácter noble de los sentimientos en los personajes del film de Trapero. Hoy podría decirle que *Tesoro mío*, mal que le pese a Guebel, es honesta también. No se atribuye una mirada que planea por arriba de sus personajes y estos dejan entrever, en su egoísmo militante, en la indulgencia con la que se tratan a sí mismos, la misma determinación del Rulo a regirse por sus deseos. Son altamente antisociales, el signo más claro de que aún no han sido domesticados. La Argentina es un país que se ignora y todo indica que lo seguirá siendo por mucho tiempo. A sus ficciones les queda la enorme responsabilidad de preservar en ese marasmo las aspiraciones que el orden social silencia. Después de todo, robar absurdamente un banco es un buen símbolo de ese grito reprimido. ■

EL TIEMPO RECOBRADO

Le temps retrouvé
FRANCIA
1998, 158'
DIRECCION Raoul Ruiz
PRODUCCION Paulo Branco
GUION Raoul Ruiz y Gilles Taurand, sobre la obra de Marcel Proust
FOTOGRAFIA Ricardo Aronovich
MUSICA Jorge Arriagada
MONTAJE Denise de Casabianca
INTERPRETES Marcello Mazarella, Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich, Marie-France Pisier, Pascal Greggory, Chiara Mastroianni, Arielle Dombasle, Edith Scob, Elsa Zylberstein.

Los placeres y los días

por HUGO SALAS

Dos tendencias expresan (y a menudo perpetran) la megalomanía de directores y productores. Nacida del aliento fantástico o épico de algunos pioneros, la primera se manifiesta en proyectos quijotescos, coliseos y templos que Griffith hacía construir en estudio, Herzog buscó en geografías inhóspitas y Von Trier filma con cien cámaras.
De origen intertextual, la segunda corresponde a los planes de adaptar a la pantalla textos literarios o teóricos cuya extensión pone en duda la factibilidad del intento (al contrario de lo que ocurre, por fortuna o por desgracia, con los textos dramáticos). *Ulises* de James Joyce, *El capital* de Karl Marx y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust son casos representativos.

La hiperproducción es propia de cineastas que se ufanan de poder influenciar, someter, coercionar e incluso hacer sufrir a sus semejantes, actitud que –vaya uno a saber por qué resaca romántica– se considera síntoma del genio. La gran adaptación, por el contrario, es una batalla que enfrenta el director a solas, una superproducción intelectual antes que económica. Para completar su gesta no debe torturar a otros sino fatigarse a sí mismo, una y otra vez, en cada recoveco del texto. No trabaja contra su equipo sino en colaboración y competencia con un genio del pasado. El narcisismo que implica no es –contrariamente a lo que podría parecer– menor que el de la obra colosal, quizá sea mayor. El genio tiránico de la superproducción se construye a sí mismo como mito porque da origen a una mitología, su afirmación está sujeta a la conclusión de la película. El de la gran adaptación, por el contrario, es autosuficiente. La imagen de Serguei Eisenstein trabajando sobre *El capital* basta por sí misma, no necesita una película que la construya como mito porque *es* mito.
Esta diferencia podría explicar por qué la primera tendencia ha sido tan practicada mientras que de la segunda tenemos noticia más por las biografías y las historias de cine que por los archivos fílmicos. En este sentido, *El tiempo recobrado* representa un hito en la historia de la megalomanía cinematográfica. Por primera vez (a excepción de un *Ulises* más que olvidable y algunas versiones "estampita" de la Biblia) alguien completa el programa, se interna en el laberinto y logra duplicarlo, dejando constancia material de la genialidad autosuficiente.

Entre 1913 y 1927 se dan a conocer los siete volúmenes que componen *En busca del tiempo perdido*. El narrador-protagonista, Marcel, escribe en su lecho de enfermo y en primera persona la historia de su vida, desde su infancia hasta el momento en que decidió escribir la novela. Sin embargo, sería erróneo suponer que este es su argumento. La obra se caracteriza por la ausencia de una historia central como

esqueleto del relato. Es el narrador quien provee estructura y cohesión, mientras da a conocer eventos cuya relación puramente espaciotemporal sugiere al lector que la verdadera historia está "escondida".
Proust duplica el laberinto de significados que de por sí es todo texto construyendo una novela que, además, es un laberinto de historias.

Para adaptarlo, Raoul Ruiz y su coguionista tomaron una decisión clave: ceñirse a la sucesión de eventos del último tomo, *El tiempo recobrado*, e incorporar del resto los que, a su juicio, eran fuertemente contextuales. Ciertos personajes –Albertine, Jupien, la abuela– se simplifican o desaparecen, y lo mismo ocurre con las historias. La decisión resulta salomónica: divide la novela entre lo que se cuenta y el modo de contarlo, y elige conservar esto último. Así, la película se estructura como una sucesión disgregada y aditiva de "formas", modos

de contar entre los que se destacan tres grupos de recursos.
El primero es la utilización de imágenes surrealistas, más cercanas a los hombrecitos con bombín de Magritte que a los relojes derretidos de Dalí. No es un surrealismo cruento (como el de Buñuel) sino un surrealismo apaciblemente lírico, que se juega al borde de la ingenuidad. Y jugar en los bordes es peligroso: uno puede caerse. Le ocurre a Ruiz en ocasiones, dos o tres escenas (una puerta abierta que da al cielo azul, por ejemplo) son de un simbolismo extremadamente convencional, más naïf que surrealista.
Mucho mejor funciona la incorporación de formas "teatrales". Siguiendo una línea preeminentemente francesa, practicada por Jean Cocteau y desarrollada por Alain Resnais (particularmente en *El año pasado en Marienbad*), estas formas destacan que eso que está dentro de la pantalla ha sido puesto en escena por un director y actuado por un grupo de personas. La explotación que hace Ruiz de la combinación de movimientos de cámara con movimientos de elementos internos del cuadro (como si estuviesen sobre un escenario) es antológica, embriagadora.
Por último, Ruiz reflota un arsenal de herramientas cinematográficas primitivas, entre las que se destacan el uso de la sobreimpresión y el cruce de puertas que conecta dos lugares distantes. Estas técnicas, que a principios del siglo XX funcionaban efectivamente como trucas, hoy remiten al cine mudo de Méliès y Sjoström, señalando una vocación por lo imaginario y lo mágico antes que su efectiva realización.
Y es en esto donde coinciden las tres formas (pictórica, teatral y cinematográfica primitiva): todas ellas señalan y remarcan el carácter ficcional de la imagen. Por lo general, un plano cinematográfico se presenta ante nosotros y, a pesar de su constitución puramente imaginaria, nos embauca y se pretende como lo real.
No ocurre lo mismo con estas imágenes apacibles e ingenuas, que aluden constantemente a una intención de representar lo irrepresentable, de mostrar lo que está fuera de la realidad.
El mayor mérito, el gran mérito de la película de Ruiz, es su construcción de un espacio-tiempo innegablemente irreal e imaginario. Como adaptación de *En busca del tiempo perdido* es profundamente discutible. Pero al mismo tiempo, sus condiciones históricas hacen de ella una película fundamental.
En estos días en que el cine se contenta con historias llanas y todo el mundo aplaude de argumentos de tres líneas, Ruiz se atreve a la megalomanía de elegir una novela con miles de páginas y cientos de personajes. Ahora que todos repiten que "hay que contar una historia", deja la humildad de lado y fanfarronamente acumula figuras que no cuentan nada o casi nada. En un momento en que la hegemonía de la representación cinematográfica es detentada por el realismo, recupera el antirrealismo (siempre tan teatral, siempre tan censurado), un refugio para el entusiasmo y la imaginación. Cuando ya a nadie le importa el cine para imaginar y no para explicar al mundo, nos invita a placeres por igual sofisticados e ingenuos. A la prosa simplista de nuestros tiempos, Raoul Ruiz opone la poesía hedónica de los desmesurados. El suyo es el verdadero cine de la resistencia. ■

EL PATRIOTA y UNA TORMENTA PERFECTA

Hollywood en germano

The Patriot
ESTADOS UNIDOS
2000, 170'
DIRECCION Roland Emmerich
PRODUCCION Mark Gordon y Gary Levinsohn
GUION Robert Rodat
FOTOGRAFIA Caleb Deschanel
MUSICA John Williams
MONTAJE David Brenner
DISEÑO DE PRODUCCION Kirk M. Petruccelli
INTERPRETES Mel Gibson, Heath Ledger, Joely Richardson, Jason Isaacs, Chris Cooper, Tcheky Karyo, Rene Auberjonois, Lisa Brenner, Tom Wilkinson.

The Perfect Storm
ESTADOS UNIDOS
2000, 125'
DIRECCION Wolfgang Petersen
PRODUCCION Paula Weinstein, Wolfgang Petersen y Gail Katz
GUION Bill Wittliff, sobre la novela de Sebastian Junger
FOTOGRAFIA John Seale
MUSICA James Horner
MONTAJE Richard Francis-Bruce
DISEÑO DE PRODUCCION William Sandell
INTERPRETES George Clooney, Mark Wahlberg, Diane Lane, Karen Allen, William Fichtner, Mary Elizabeth Mastrantonio.

Santiago García tiene un axioma para oponerse al vetusto lugar común de denostar una película porque tiene efectos especiales: le asigna un puntaje mínimo de dos a cualquier film con esas características, excepto a los del alemán Roland Emmerich, que no despegan del uno. Es una buena idea para diferenciar el mainstream, aun el más malo, de lo que perpetra Emmerich (*Godzilla, Día de la Independencia, Stargate*), quien no hace más que encasillarse dentro de lo que puede ser el más tonto estereotipo de lo alemán: con todos los medios a su disposición es frío, aburrido y rígido. Eso no le impide, además, ser un director mediocre.

Ahora presenta *El patriota*, una épica con música de John Williams (a esta altura, lo mismo sería decir una épica redundante) y con Mel Gibson en el rol protagónico. Las cosas vuelven a salirle mal, aunque en este caso, quizá gracias a Gibson y *Corazón valiente*, consigue alguna escena de acción correcta, como la del artesanal primer ataque a los ingleses. También es interesante la figura del malo (Jason Isaacs), una especie de chiflado más loco que el propio Gibson en *Mad Max*. El resto es lo de siempre: más que progresión dramática, tartamudeo de situaciones; antes que cambios de tono, errores en la sucesión entre pretensiones de humor y malos tratos a lo trágico y, marca registrada de este germano mal hollywoodizado, la aventura negada. A todo esto se le suman, quizá gracias a Gibson y *Corazón valiente*, ideas un tanto toscas, burdas, que parecen querer migrar de la tierra prometida –unos Estados Unidos del siglo XVIII en los que el sureño Gibson no tiene esclavos, sino negros libres que trabajan para él– hacia territorios más ríspidos, casi fachos.

Puestas en competencia directa, *El patriota* fue estrenada en Estados Unidos el mismo día que *Una tormenta perfecta*. La carrera comercial la ganó, y por mucho, esta última. Otro alemán en Hollywood, Wolfgang Petersen, la dirigió. A diferencia de su compatriota Emmerich, Petersen tiene buenos antecedentes, como por ejemplo haber dirigido a Eastwood en *En la línea de fuego* y habernos hecho creer que Dustin Hoffman era un héroe de acción en *Epidemia*. En esas películas, sobre todo en el caso de *Epidemia*, se daba cátedra sobre el manejo de la tensión.

En *Una tormenta perfecta*, como en su último film envasado en origen, *El barco* –en realidad un submarino y uno de los más grandes éxitos de la historia del cine alemán–, Petersen se mueve en el agua. La base inestable y el movimiento suelen ser los cimientos de sus películas (recordar el aire en *Avión presidencial*), como si para hacer este tipo de cine fuera mejor no tener estrictamente los pies sobre la tierra. *Una tormenta perfecta* comienza mostrando de manera extensa la vida de los pescadores y sus familias en el puerto, tiempo en el que se puede conocer a los personajes y notar que Petersen, si bien en rigor no está en su terreno, no falla.

Cuando los pescadores en mala racha salen a buscar peces casi fuera de temporada, no saben la magnitud de lo que van a encontrar y, esta vez es verdad, los espectadores tampoco. Las imágenes del agua embravecida son, suena cursi decirlo pero es así, alucinantes, aunque algunas pertenezcan a una trama secundaria sobre un helicóptero, cuya ausencia le hubiera permitido al film ganar en cohesión.

El estado de tensión, de shock casi físico que provoca la tormenta en el espectador, no elimina el costado emotivo, el interés por esos personajes rabiosamente contextualizados. Esas circunstancias construidas en hipérbole son las que permiten entender a los personajes y sus decisiones: la pertenencia a la marina, la condición de militares bajo el régimen nazi en *El barco*; ser pescador como identidad, las ansias de ganar unos pesos más en *Una tormenta perfecta*.

Sin embargo, en ambas películas serán esos mismos personajes los que tomarán decisiones que irán en contra de sus designios pero a favor de la sensatez (comparen lo que ocurre en Gibraltar en *El barco* con la decisión de los pescadores). Y si el desenlace sorprende y emociona no es solo por su rigor y su economía narrativa sino también porque el elenco es superlativo. Mención aparte para Diane Lane, quien a más de quince años de *Calles de fuego* sigue siendo hermosa (quizá cada vez más hermosa) y una actriz increíble.

El patriota y *Una tormenta perfecta* fueron estrenadas al unísono y fueron dirigidas por alemanes, pero son además dos formas de entender el cine mainstream: una es tirando balas de cañón hacia la cámara para generar algún tipo de reacción en el público, la otra es contando una historia con el ojo puesto en la narración y no solo en el bolsillo. De la segunda variante es un muy buen ejemplo el relato de esta terrible, temible tormenta. **Javier Porta Fouz**

DINOSAURIO

A orillas del Río Rojo

Dinosaur
ESTADOS UNIDOS
2000, 85'
DIRECCION Ralph Zondag y Eric Leighton
PRODUCCION Pam Marsden
GUION John Harrison y Robert Nelson Jacobs
MUSICA James Newton Howard
EFECTOS ESPECIALES Neil Krepela y Neil Eskuri
DISEÑO DE PRODUCCION Walter Martishius
VOCES D. B. Sweeney, Julianna Margulies, Alfre Woodard, Ossie Davis, Max Casella, Hayden Panettiere, Samuel E. Wright.

Dinosaurio lucha contra dos clases de prejuicios. Por un lado, los del público y la crítica que no creen que una película Disney de animación o una película cualquiera que tenga a dinosaurios como principal atractivo pueda ser tomada en serio. El otro prejuicio, curiosamente, parte de los propios realizadores, quienes parecen no atreverse a imprimirle al film el rigor necesario para elevarlo a la categoría de clásico. No obstante, se lo toman en serio y realizan una película cuya grandeza es digna de un verdadero clásico.

¿Qué cosas colocan a *Dinosaurio* en las orillas de un clásico y qué cosas la dejan fuera de dicha categoría? Vayamos primero a las virtudes. *Dinosaurio* pertenece al cine de aventuras y mantiene también cierto parentesco con el western en general y con *Río Rojo* (1948, dirigida por Howard Hawks) en particular. De ese género y de esa película provienen algunos de los aciertos del film, pero no todos. Un verdadero espíritu de grandeza atraviesa la narración y varias escenas inolvidables alcanzan una identidad y un sentido propios. Pero los realizadores son víctimas de los prejuicios de su empresa y de su relación con la audiencia. Quizá porque creen que el público no aceptaría una película como *Río Rojo*, deciden hacer un film según el actual criterio Disney.

Es saludable que hayan renunciado a las canciones, pero el alivio cómico que intenta producir el monito feo no funciona porque el personaje no consigue ser coherente, no tiene un peso definitivo en la historia y utiliza un lenguaje anacrónico muy molesto. Sin embargo, no es tan irritante como otros personajes de los films Disney, incluso posee una melancolía que podría haber mejorado su integración en la historia.

No hay duda de que *Dinosaurio* no alcanza, por estos defectos, la categoría que tienen los grandes clásicos del western o del cine de aventuras. Pero si se queda en la orilla, al menos hay que decir en su favor que desde allí también se puede ver el río. Y disfrutar mientras se lo ve pasar.

Santiago García

SOLAS

Madre e hija

ESPAÑA
1998, 100'
DIRECCION Benito Zambrano
PRODUCCION Antonio P. Pérez
GUION Benito Zambrano
FOTOGRAFIA Tote Trenas
MUSICA Antonio Meliveo
MONTAJE Fernando Pardo
DIRECCION ARTISTICA Lala Obrero
INTERPRETES María Galiana, Ana Fernández, Carlos Alvarez, Antonio Dechent, Paco De Osca, Juan Fernández, Miguel Alcibar.

Desde hace un tiempo se tenían noticias de la ópera prima de Benito Zambrano, especialmente a partir de los premios y menciones que el film obtuvo en festivales. Este año, en la muestra de cine europeo de Punta de Este, *Solas* recibió la aprobación del público. A los pocos días, Zambrano y Cía. ganaron cinco Goya, concluyendo su carrera festivalera.

¿Qué es *Solas*? En principio, una historia convencional, filmada de manera correcta, con diálogos rutinarios, una puesta en escena sin riesgos que se aproxima a la de un programa de televisión, y un argumento que habla sobre los buenos sentimientos, la relación conflictiva entre una madre y su hija y el buen corazón de las personas que tienen setenta años. Como dice la gente proveniente de la televisión que trabaja en cine, *Solas* "es un buen producto".

Pero la ópera prima de Zambrano, más allá de los lugares comunes, las escenas previsibles y emotivas y de su excesiva búsqueda de *ternurismo*, es una película que no pretende ser más de lo que muestran las imágenes. *Solas* es un ejemplo del cine industrial español, acaso el más relevante de los últimos años. Es también una propuesta encerrada en sus propios límites, en su escaso vuelo y en su restringida ingeniería. Sin embargo, no hay diálogos molestos, la mayoría de las interpretaciones están bien, la narración es perfecta y el realizador debutante jamás oculta sus intenciones: contar una historia. Entiendo que una parte del cine argentino industrial tiene los mismos propósitos que los del film de Zambrano. Pero sus películas, en general, expresan todo lo contrario. Más tarde, cuando esos films son aprobados por el espectador de manera masiva, los responsables de ese mal cine le echan la culpa a la crítica. Esto es lo que pasó hace pocos días con el director Jusid y su último opus *Papá es un ídolo*. *Solas*, en ese sentido, es un ejemplo opuesto al de un cine nacional que junta mucha plata y que exige del espectador una participación pasiva y estúpida. Y una película menor que, entre tantos "productos" vernáculos, resulta una auténtica obra maestra. **Gustavo J. Castagna**

LA NOVIA POLACA

Un hombre y una mujer

De Poolse Bruid
HOLANDA
1997, 90'
DIRECCION Karim Traidia
PRODUCCION Mark Bary, Ilana Netiv, Jeroen Beker y Frans van Gestel
GUION Kees van der Hults
FOTOGRAFIA Jacques Laureys
MUSICA Fons Merkies
MONTAJE Chris Teerink
DIRECCION ARTISTICA Anne Winternik
INTERPRETES Jaap Spijkers, Monic Hendrickx, Rudi Falkenhagen, Roef Ragas, Hakim Traidia.

Muy pocas son las películas holandesas que llegan a estrenarse, por lo que es siempre bienvenida una producción de ese origen aun cuando, como en este caso, sea la ópera prima de un director argelino radicado en Holanda. Tras un sorprendente comienzo (que recuerda vagamente el de *Bésame mortalmente* de Robert Aldrich) en el que se ve a una mujer que corre desesperadamente sin que se sepa quién la persigue, en un momento dado vemos a la protagonista caer exhausta en la puerta de una granja, donde será recibida por su propietario, quien la cuidará hasta que se reponga. Algunos breves *flashbacks* de la mujer durante su estadio de inconsciencia, más la presencia de un par de hombres preguntando por ella, nos informarán que se trata de una emigrada polaca que ha sido obligada a prostituirse. De él, por alguna conversación telefónica, sabremos que está luchando para evitar ser desalojado de su propiedad. El hombre le ofrece pagarle su pasaje de regreso a Polonia, pero ella lo rechaza y le propone quedarse a trabajar para él. A partir de ese momento, la película parece encontrar su tono y el film ofrece sus mejores pasajes en la descripción de la relación que se entabla entre el huraño y taciturno granjero y la mujer que trata de ganarse su confianza, en un relato plagado de tiempos muertos pero con un cuidado ritmo interno, que evita los psicologismos fáciles y en el que –ante la ausencia de contacto físico entre los protagonistas– las miradas y los pequeños gestos realzan cada una de las situaciones. Es así que el descubrimiento de un retrato, el momento en que ella, ante la desconfianza del hombre, le ofrece comida polaca o los intentos de la mujer por aprender el idioma con un rudimentario diccionario holandés van pautando su acercamiento afectivo. Es una lástima que en su último tramo el film presente un inesperado e insatisfactorio giro que rompe bruscamente con la atmósfera conseguida hasta ese momento, pero de todos modos la película, por las virtudes mencionadas y la solidez interpretativa de sus dos protagonistas, alcanza un nivel de decorosa dignidad. **Jorge García**

EL GLOBO BLANCO

La niña y el pez rojo

Badkonak-e Sefid
IRAN
1995, 85'
DIRECCION Jafar Panahi
PRODUCCION Channel Two e Iranian TV
GUION Abbas Kiarostami, sobre una idea original de Jafar Panahi y Parviz Shahbazi
FOTOGRAFIA Farzad Judat
MONTAJE Jafar Panahi
DISEÑO DE PRODUCCION Jafar Panahi
INTERPRETES Aida Mohammadkhani, Mohsen Kafili, Freshteh Sadr Orafai, Anna Borkowska, Mohammad Shahani.

Tiene razón el crítico Ahmad Talebinejad cuando define a Jafar Panahi como "el más afortunado y el más excepcional" de los directores iraníes. El comentario alude a la inmediata repercusión internacional que obtuvo *El globo blanco*, ópera prima del director, en relación con el tardío reconocimiento que tendría el cine de Kiarostami. El atrasado estreno del film inicial de Panahi obliga a replantear algunas cuestiones sobre los casi diez títulos iraníes estrenados en nuestro país, desde *El sabor de la cereza* en adelante. Primero, aclarar que si la mayoría de las películas están protagonizadas por chicos o adolescentes (*Los niños del cielo, El padre, El silencio, La manzana* y *El espejo*), la obsesión de la nena por el pececito rojo en *El globo blanco* fue la que inauguró una tendencia temática en la cual el cine iraní parece sentirse muy cómodo. En segunda instancia, que las dos obras de Panahi, más allá de haber transmitido sus influencias y de las posteriores reiteraciones estilísticas en películas de sus colegas, ya conforman un sólido corpus de inmediata identificación. El tercer comentario tiene relación con la vigencia y la originalidad de las películas iraníes en nuestro país desde el suceso comercial de *El sabor de la cereza* y que, en mi opinión, tiene su punto de inflexión en las diferencias que se establecen entre un cine auténtico de herencia neorrealista y las imágenes for export y decorativas, apetecibles para los galardones festivaleros (*El silencio, El árbol de la vida*).

En *El globo blanco* hay una puesta en escena primitiva pero funcional, donde cada plano tiene la duración exacta. La austera historia de Panahi jamás cae en el fácil sentimentalismo, valiéndose de uno de los códigos esenciales del neorrealismo italiano: la intransferible convivencia que se establece entre los personajes y los ambientes (o los "exteriores reales"). La estupenda protagonista es la misma que la de *El espejo*, pero cabría preguntarse –por la salud del sistema auditivo– si su particular vocecita es real o impostada. *El globo blanco*, pese a este reparo personal, es una buena película de origen iraní. Otra más. **Gustavo J. Castagna**

LOS PINTIN AL RESCATE
ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Roberto de Biase, VOCES DE Alfredo Casero, Arturo Maly, Diego Peretti y Guillermo Gravino.

TITAN A.E.
EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Don Bluth y Gary Goldman, VOCES DE Matt Damon, Bill Pullman, Drew Barrymore y Nathan Lane.

CORAZON, LAS ALEGRIAS DE PANTRISTE
ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Manuel García Ferré, VOCES DE Pedro Suero, Cecilia Stanzione y Melina Dorio.

EL CAMINO HACIA EL DORADO
The Road to El Dorado
EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Don Paul, VOCES DE Kevin Kline, Kenneth Branagh, Rosie Perez y Edward James Olmos.

En busca de la cámara-pincel

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Quien esto escribe es fanático del cine de animación por varios motivos. El principal es que es el lugar donde todo está permitido, el de la más absoluta libertad dentro del cine. Pero este año se encuentra abrumado ante un descubrimiento insólito: la globalización tan mentada se ha apropiado de ese campo en el que Chuck Jones o Tex Avery podían cometer la más surreal de las travesuras y, multiplicando hasta el hartazgo el maldito modelo Disney –que fue la emoción y hoy es el hastío–, ha acabado con la posibilidad de invención que la artesanía dibujada permitía.

Así, cuando esta nota se publique, culminarán su carrera en pos de bolsillos de padres e hijos cinco películas de dibujos animados, dos de ellas nacionales. Dejemos de lado *Dinosaurio*, de la que se hablará en otra parte. Spielberg ataca con *El camino hacia El Dorado*, Fox con *Titán A.E.*, y la nueva batallita Telefé-Pol-ka se dirime entre *Corazón, las alegrías de Pantriste* (de Manuel García Ferré) y *Los Pintín al rescate*. Ninguna de las cuatro películas va a hacer historia.

La primera se parece demasiado a un Disney cualquiera: una comedia de aventuras con canciones mechadas cada diez minutos más o menos. La segunda aprovecha que se puede hacer cualquier cosa con el dibujo animado para contar una epopeya de ciencia ficción y –Don Bluth mediante– hace eso: cualquier cosa. *El Dorado* es relativamente mejor porque intenta solo contar un cuento, mientras la segunda nos tira encima todos los hallazgos del arte digital (con lo cual la elección del dibujo animado como soporte de la historia se revela o bien como una vulgarización para bajar el nivel de edad de la ciencia ficción o bien como lisa y llana pereza). La imaginación brilla por su ausencia y eso, en el campo de la animación, es un pecado mortal.

Los Pintín al rescate, más allá de la insufribilidad televisiva de sus protagonistas, tiene una virtud que la hace, al menos, visible: algunos de quienes participaron en la empresa entendieron el juego. Es una película amable, poco didáctica, arruinada por ciertos feísmos de nuevo rico (la innecesaria animación en 3D, digna del peor de los videojuegos y prueba de un nacionalismo sumiso "Nosotros también podemos hacerlo") y donde los dibujantes se dieron algunos gustos. Alfredo Casero, en la voz de uno de los simpáticos villanos, hace lo suyo como lo haría Mel Blanc en los cortos de la Warner. Con esa mínima diversión, la película gana un par de puntitos y uno sale sin sentir vergüenza ajena.

La peor de la selección, la que probablemente lleve más gente a las salas, es *Corazón*. Técnicamente inepta, la película se basa en una idea que cualquiera de las mencionadas elude o solo alude desde la corrección política: el cine de animación es exclusivamente infantil y al niño hay que enseñarle. En este caso, que al rey hay que derrocarlo cuando es un mal rey pero no para ejercer la soberanía popular, sino para poner otro rey "sensible". Que el mundo moderno es malo, que Velázquez, Rembrandt y Degas son lo mismo que Quinquela Martín y Molina Campos, y que el gitano es traicionero (como en el *Patoruzú* de los treinta). La imagen del film deja sospechar que su presupuesto de cuatro millones de dólares es excesivo, pero esto no es lo peor. Lo peor es que cada plano carece de la más mínima imaginación, y que parece más bien dibujada por tristes galeotes que por artistas que aman su trabajo. García Ferré sigue pensando que lo importante es la belleza y la dulzura, pero su idea de belleza es la de un almanaque y la dulzura atenta en esta película contra cualquier rigor narrativo.

La sensación que dejan estas películas es ambigua. Por una parte, que los dueños del dinero tratan de extender las fronteras de lo posible en el cine apostando a la elasticidad de la animación. Pero, por otra, que pretenden imponer el orden conservador a cada territorio que la imaginación conquiste.

Así las cosas, uno teme que el negocio que representa hoy la animación termine por socavar cualquier intento de originalidad. El dibujo es documento del trazo del artista y, desde allí, un arte personal y difícil que debería valer más por el primer adjetivo que por el segundo. Será hora de que alguien diga algo, y, como alguna vez Astruc pidió la cámara-pluma, levante la voz y pida una cámara-pincel.

ASALTAR LOS CIELOS

ESPAÑA, 1996, **DIRIGIDA POR** José Luis Linares y Javier Rioyo, **TESTIMONIOS** Teresa Palau, David Zlatoposky, Esteban Volkov, Laura Mercader, Sara Montiel, El Burrero, Manuel Vázquez Montalbán, Guillermo Cabrera Infante, María Craipeau, Carlos Monsivais.

Ramón Mercader, asesino de León Trotsky, encarna a la perfección un ideal siniestro: el de dar la vida acríticamente por una causa. Paradigma de la despersonalización, lo más terrible de esta historia no es solo el modo en que terminó esa causa sino la forma en que Mercader realizó su sacrificio: no muriendo sino siendo, a lo largo de toda su vida, otro. Con otro nombre entró al grupo de confianza del exilio de Trotsky en México, con otro nombre estuvo veinte años preso, con otro nombre fue enterrado en Moscú, luego de ser liberado. Solo una persona parece más terrible que el extraño y elusivo Ramón Mercader: su madre, Candela, una comunista rabiosa cuya sombra terrible preside la película.
Asaltar los cielos compensa con su chatura y falta de rigor al elegir las imágenes (¡comienza en forma totalmente injustificada, nada menos que con los Rolling Stones!) el relato de una historia extraordinaria, acompañada de otras, secundarias, pero no menos asombrosas como la de los niños españoles que fueron cobijados en la Unión Soviética durante la Guerra Civil. Fue un siglo extraño el que pasó y esta película de notable contenido y mediocre factura cuenta con el mérito de describir algunas de sus más terribles sombras. **Gustavo Noriega**

PASION DE AMOR

La veuve de Saint-Pierre

FRANCIA, 1999, **DIRIGIDA POR** Patrice Leconte, **CON** Juliette Binoche, Daniel Auteuil y Emir Kusturica.

Los dos horribles, aciagos planos finales deberían haber estado al principio de la película. De haber sido así, hubiéramos estado prevenidos. Pero no, Leconte se toma la molestia de hacer un film largo (uno de sus récords, más de dos horas) que no irrita demasiado pero que definitivamente indica que este director tiene poco que ver con el de *La noche es mi enemiga*. *Pasión de amor* es un drama ambientado en el siglo XIX en una isla bajo dominio francés: Binoche está casada con el capitán Auteuil y Kusturica es un condenado a muerte cuya ejecución se aplaza por ausencia de guillotina y verdugo. Las relaciones entre los tres parecen, en algún momento, alcanzar cierto mínimo interés, pero cuando viene el desenlace, Leconte entra en el sinsentido y en la grandilocuencia, lo único que le faltaba para convertir a esta película en un objeto antiguo, perimido. **Javier Porta Fouz**

LOS PICAPIEDRAS EN LAS VEGAS

The Flinstones in Las Vegas

EE.UU., 2000, **DIRIGIDA POR** Brian Levant, **CON** Mark Addy, Stephen Baldwin, Kristen Johnston y Jane Krakowski.

Una verdadera porquería. Si este fue el producto de una forma industrial de hacer películas, la materia prima estaba podrida y la máquina rota y manejada por ineptos. Cualquiera puede darse cuenta de esto, ¿o no? **Javier Porta Fouz**

LA ESCUELA DE LA CARNE

L'école de la chair

FRANCIA, 1998, **DIRIGIDA POR** Benoît Jacquot, **CON** Isabelle Huppert, Vincent Martinez, Vincent Lindon y Marthe Keller.

Primer film que se estrena del prolífico Jacquot, *La escuela de la carne* es una historia de burgueses insatisfechos y aburridos que quieren tener sexo con gente de otra clase social. Hay restaurantes de lujo, miradas libidinosas, un par de jueguitos perversos y una relación posesiva intercambiable entre Huppert y el joven que practica boxeo en un gimnasio y trabaja en un bar de gays. Los diálogos suenan importantes (la película se basa en un texto de Yukio Mishima), la estética es rutinaria y los intérpretes son competentes, especialmente la gran Isabelle Huppert, que parece haber nacido para este tipo de papeles: el de la mujer que siempre anda con ganas. De acuerdo a la teoría del autor, *La escuela de la carne* sería un film de qualité debido a las características de unos personajes que André Téchiné, por dar un ejemplo, suele exponer con mayor inteligencia: los burgueses que después de tener sexo (bueno o malo) se preguntan por el futuro de la humanidad. **Gustavo J. Castagna**

INVOCACION

ESPAÑA, 2000, **DIRIGIDA POR** Héctor Faver, **CON** Cristina Banegas, Patricio Contreras, Juanjo Puigcorbé y la voz de Federico Luppi.

Faver dirige la Escuela de Cine de Cataluña, una de las más prestigiosas de Europa, y este es el tercer film del realizador que se estrena en nuestro país, después de las experimentales *El acto* y *La memoria del agua*. *Invocación* también lo es pero da la impresión de que al director se le mezclaron los frasquitos o que el resultado del cóctel resultó bastante indigesto, incomprensible, solo entendible por su propuesta experimental, pero terrorífico en su magra realización. En los ingredientes de Faver se confunden tres historias paralelas sobre la Argentina de la represión y las catacumbas, y el producto final es una película raquítica por su excesiva retórica y su artificiosa formalidad, que solo transmite incertidumbre y malestar, como si fuera un tonto ejercicio de una escuela de cine sin compromiso alguno con el tema que se quería tratar.
Gustavo J. Castagna

SIN QUERER

ARGENTINA, 2000, **DIRIGIDA POR** Ciro Capellari, **CON** Daniel Kuznieka, Patricio Contreras y Angela Molina.

Un ingeniero joven llega a un pueblo patagónico donde hay un patrón, una mujer insatisfecha, políticos corruptos, indios explotados y otras figuras convencionales que representan a las fuerzas vivas. Pero la

película está muerta y se limita a tejer su trama previsible entre muñecos de cartón pintado. En su afán por satisfacer todos los requisitos de producto for export, que debe contener una adecuada dosis de exotismo, Capellari (a años luz de su promisorio debut en *Hijo del río*) no se priva de nada. Especialmente de una ceremonia fúnebre de usanza indígena en la que Luisa Calcumil se desnuda con el único propósito de ser abochornada por un cineasta que ha decidido emprender el mal camino. **Quintín**

LAS CENIZAS DE ANGELA

Angela's Ashes

EE.UU., 1999, **DIRIGIDA POR** Alan Parker, **CON** Emily Watson, Robert Carlyle, Michael Legge, Ciaran Owens y Joe Breen.

Basada en la novela autobiográfica de Frank McCourt, esta es una de las mejores películas del inglés Alan Parker. *Las cenizas de Angela* cuenta la infancia y adolescencia de McCourt en Irlanda en los treinta y los cuarenta. El film comienza de manera intensa, describe la miseria y las tragedias de la familia McCourt (madre: la asombrosa Emily Watson; padre: Robert Carlyle, actuando bien como antes de James Bond) y hasta parece que Parker va a lograr un muy buen resultado, hasta austero. Lamentablemente, los límites del director de *The Wall* y de esa porquería llamada *Evita* se hacen visibles: reitera y estetiza las humillaciones y las miserias (hay pis, vómitos, mugre al por mayor, Carlyle come un ojo de oveja y un largo etcétera). El problema no está en que Parker muestre todo esto sino en que su mirada sobre la pobreza es pobre y en que se pone los límites del "entretenimiento": enfatiza, explica y, por miedo a no lograr suficiente claridad, logra un exceso de chatura. **Javier Porta Fouz**

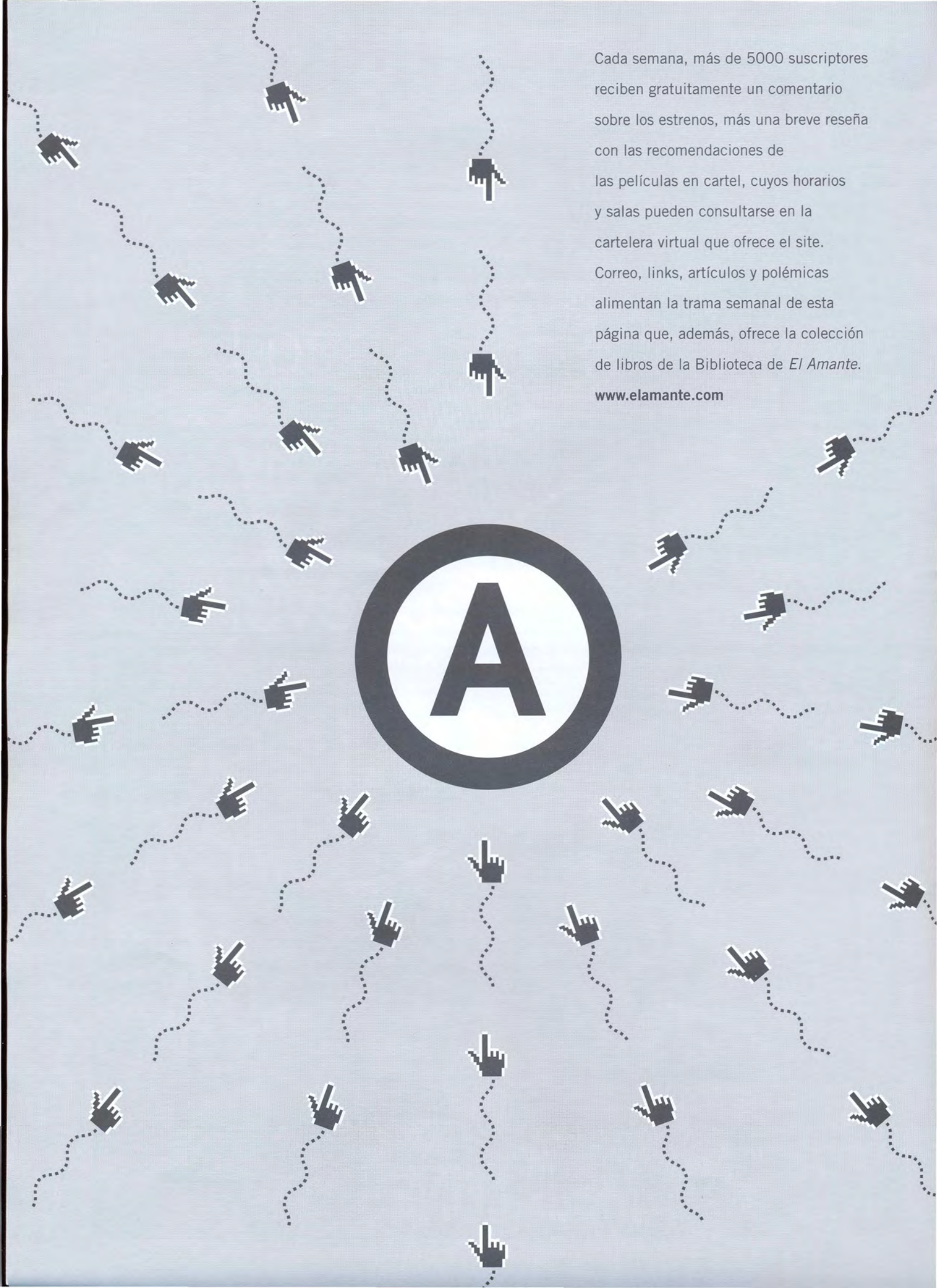
LOS DIAS DE LA VIDA

ARGENTINA, 2000, **DIRIGIDA POR** Francisco D'Intino, **CON** Virginia Lago, Ulises Dumont.

Martín es un joven con crisis de identidad; por lo tanto, desea dejar los estudios mientras consume marihuana y alcohol como lo dicta el manual del buen adolescente rebelde. Sus padres, tipógrafa ella, sindicalista él, están separados y no pueden darle un lugar de amor y contención. Agobiado por estos hechos, el intento de suicidio parece lo más apropiado para llamar la atención y reunir a la familia nuevamente. Los días de la vida transcurre entre diálogos disparatados –solo salvados en parte por el profesionalismo de Virginia Lago y las breves apariciones de Ulises Dumont, los únicos personajes ligeramente creíbles de la historia–, conceptos esquemáticos de psicología de salón y un pobre trabajo de sonido que destaca las respiraciones y suspiros por sobre las voces de los actores. Ciertos pasajes provocan risas vergonzosas y es imposible no notar que las canas y el bigote del sindicalista son falsos y el supuesto adolescente hace bastante rato que dejó la leche con Nesquik. Eso sí, los paisajes de Córdoba son imponentes y dan ganas de darse una vueltita. **Diego Brodersen**

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



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	QUINTIN EL AMANTE	DIEGO BATLLE LA NACION	SERGIO WOLF AM DEL PLATA	DIEGO LERER CLARIN	
EL TIEMPO RECOBRADO	7	7	8	8	9	8	7	7	8		**7,67**
EL VERANO DE KIKUJIRO	8	7	7	8	7	7	8	7	7	8	**7,40**
DINOSAURIO	4	7	6	6		8		8	8	8	**6,88**
SOLAS	7	8	6	6		7	6		6	6	**6,50**
ASALTAR LOS CIELOS		7		6			6	6			**6,25**
TESORO MIO		6	5	5		6	7	6			**5,83**
UNA TORMENTA PERFECTA	4	6	6	6	6	4		6	7	7	**5,78**
TITAN A.E.	6	6	6			5		5	5		**5,50**
PASION DE AMOR	6	6	6		5	7	4	5		5	**5,50**
EL CAMINO HACIA EL DORADO		5	6			5	5	5	5	5	**5,14**
SIN QUERER			4				5		6		**5,00**
DIVINAS TENTACIONES	4	4	5	4		4			7	5	**4,71**
LOS PINTIN AL RESCATE	1		4			7		6	3	3	**4,00**
EL PATRIOTA	3	4	4	3	4	4		4	4		**3,75**
CORAZON, LAS ALEGRIAS DE PANTRISTE	1	4	3			3			4	3	**3,00**
INVOCACION			2	3					2		**2,33**

Jean-Luc Godard

Disecar al abuelito

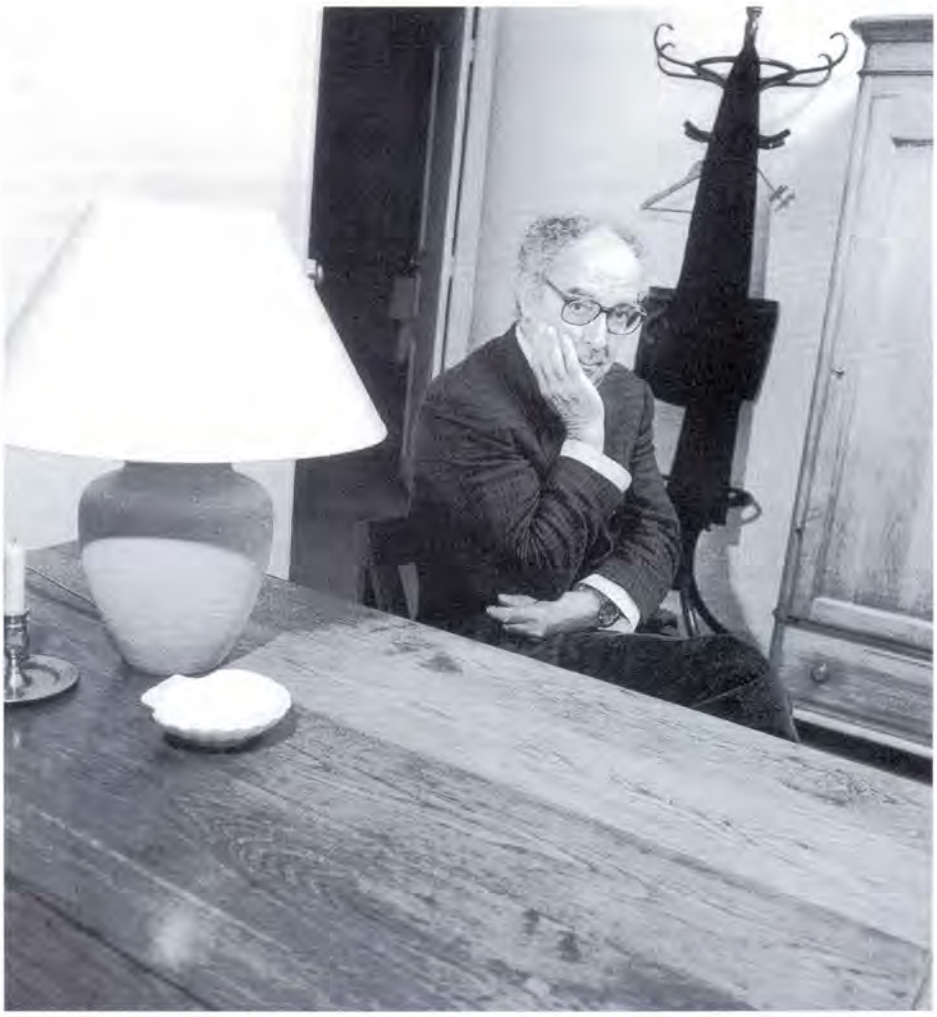
A raíz de la exhibición del autorretrato godardiano *JLG/JLG* en un ciclo de la Sala Lugones, el autor reexamina la obra del director suizo-francés, un cuerpo esquivo difícil, que invita más al panegírico o al rechazo que al análisis. Esta nota trata de escapar de esos extremos.

por HUGO SALAS

Ya nadie estudia a Godard. Es raro encontrar en los últimos tiempos una crítica o un análisis de su trabajo que no reproduzcan un discurso meramente ponderativo. Sus películas han dejado de ser un fenómeno –algo que requiere explicación– para convertirse en un dato ya explicado en algún lenguaje teórico, algo similar a lo que ocurre con las prendas de vestir en *El arte de tejer* (del año correspondiente). No hay sobre Godard desacuerdo en los hechos, tan solo en las actitudes; la mayoría lo elogia y algunas voces disruptivas se permiten condenarlo a modo de provocación, pero los dos grupos parten del mismo repertorio de explicaciones. Nadie lo estudia.

Este problema –que parece afectar a toda la crítica– no es fácil de resolver. ¿Puede construirse un discurso estético verdaderamente no ponderativo? ¿Puede la crítica ir un poco más allá de la fundamentación del gusto? Difícil saberlo. Lo que se puede es, en todo caso, empezar a recuperar los objetos (esta vez, Godard) como fenómenos, como no-comprendidos, para volver a pensarlos y poder decir algo que escape a la exclamación y la emotividad. No hablar desde el amor ni desde el odio. Como proponía Metz, "dejar de amar al cine y no obstante seguir amándolo: haberlo amado mucho y haberse despegado de él a base de tomarlo por la otra punta".

CALLEMOS A GODARD. Cinco años atrás, queriendo estudiar a Godard me tropecé con una frase suya que juzgué reveladora. "La mínima publicidad acerca de... una lavadora dice más sobre la lavadora –dice algo, aunque sea en un sentido elogioso, laudatorio, pero está cerca de su objeto– ▶



que la crítica de cine. Las palabras hablan de las palabras, lo molesto son las palabras que hablan de imágenes porque no están hechas para eso; pueden hacer referencia a ellas, pueden surgir de ellas, pueden hacerlas entrar... pero en ese momento lo necesario es hacer fotos". Mi apresurada conclusión fue que no era posible estudiar a Godard desde las palabras, y que cualquier escrito debía limitarse a una cuidadosa descripción de la película, casi a una mostración verbal de imágenes y transcripción escrita de sonidos. Había caído en una trampa.

Para Godard, el cine solo puede mirarse, entenderse, criticarse, discutirse y/o analizarse desde el interior del cine mismo. Si uno pretende ser godardiano, el único método para abordar sus películas es hacer otra película. Pero hacer una película no sería estudiarlo, sería –ya que tanto le gustan las tautologías– hacer una película, continuar aprisionado dentro del fenómeno. Y esto sin contar que responder a una película con otra es practicar las dos (en tanto una reproduce, afirmativa o negativamente, a la otra). Tal concepción del cine, profundamente endogámica (nada puede engendrar al cine salvo el cine) e inmanentista (el cine, por sí mismo, genera todo lo habido, lo que hay y lo que haya de haber en su extensión) es el resultado de una romantización desmedida de cierta superioridad que, pretenden algunos, tendría la imagen por sobre la palabra.

Es cierto que no es posible "describir" una fotografía o un plano: por su carácter analógico no hay modo de decirlos sin reducirlos y agregarles nuevos significados. Pero en la utilización que hace de esta asimetría para fundar su impugnación del derecho a hablar sobre cine a Godard se le escapan dos puntos. El primero es que esta característica no es en sí una virtud, ni basta para suponer superior un medio a otro. El segundo, menos discutible todavía, es que la crítica no es un análisis de imágenes sino un análisis de unidades mayores (las que los teóricos llaman grandes unidades o regímenes de significación). La crítica no es una anatomía descriptiva sino fisiológica, no presta tanta atención a cada pequeña unidad sino a conjuntos de unidades que funcionan como sistemas para producir significados, para decir algo. Estos mecanismos (llámense narración, construcción de personajes, connotaciones iconográficas, argumentación retórica, etcétera) son perfectamente descriptibles desde la palabra. De hecho, no los descubriríamos si no fuese por la palabra, si no pudiésemos ponerles un nombre y decir qué son.

Mi error consistió en creer que era posible analizar a Godard siendo teóricamente godardiano. Esta tradicional operación crítica de buscar en las declaraciones del director la "explicación" de la película es inválida por su circularidad; lo que él dice no permite entender el fenómeno, *es parte del fenómeno*. En este caso en particular, la explícita resistencia teórica de Godard a abordar las películas desde las palabras obliga, para poder pensar a Godard como objeto estético, a dejarlo de lado como teórico. Para analizar a Godard hay que callar a Godard, considerar toda su "teoría" como parte de su obra y no como un análisis privilegiado de esta.

INTERMEZZO O GODARD Y ALGUNOS INTELECTUALES. Mientras leía el diario de Cannes en el número 100 de *EA*, algo me llamó poderosamente la atención: "Cada vez que se da una película de Godard en la Argentina aparece un coro de personajes necesitados de declarar en todos los medios a su alcance que fueron testigos de una epifanía. Algunos de ellos nunca van al cine". Vuelvo a leer, intentando comprender cuál es la conclusión que debería desprenderse de estas premisas. Resulta difícil porque la segunda de ellas es particularmente oscura. ¿Por qué el cine no podría provocar reflexiones en personas que no van al cine? Esa mirada del cine como un campo exclusivo duplica la endogamia godardiana. ¿Acaso los críticos, en ciertas oportunidades, no hablamos de otros campos?

No obstante, entiendo (e incluso comparto) el malestar de FF y Q por el carácter profético que suele darse a cada aparición de Godard. Es más: creo que oscurece el objeto, atentando contra nuestra capacidad de entenderlo. Así, algunos se empeñan en ver hoy en Godard a un posmoderno –simplemente porque la posmodernidad es lo que está de moda– en lugar de a uno de los últimos modernos, poniéndole al burro la cola del perro.

MODERNIDAD Y *JLG/JLG*. Beatriz Sarlo, en una acalorada discusión en *EA* Nº 46, afirmó que "Godard enuncia desde una biblio-

Para Godard, el cine solo puede discutirse desde el interior del cine mismo

teca y escribe desde una moviola". La frase es muy seductora –tanto que con el tiempo se volvió un lugar común–, y en gran medida lo es porque parece explicar algo. El acto de enunciar, de decir, puede llevarse a cabo mediante dos técnicas: el habla y la escritura (entendidas en un sentido amplio, que hace de "escritura" un término igualmente aplicable a pintar un cuadro, filmar una película o construir una represa). Diferenciar entonces la enunciación de la técnica que se emplea para proferir el enunciado es pertinente, y es esta distinción la que presta a la frase esa sospecha de ser potable, de poder explicar algo.
Pero entre biblioteca y moviola no existe la misma relación; la biblioteca no incluye a la moviola, están en lugares distintos y sirven a fines diferentes (una almacena y la otra produce). Podría decirse que la oración establece una relación de orden: Godard enuncia primero en la biblioteca y luego pasa a la moviola, donde escribe. Sin embargo, enunciación y escritura son indisociables. Al pasar a la moviola, al escribir, Godard estaría enunciando otro enunciado, distinto al que ya enunció en la biblioteca. La frase parece explicar pero no explica porque es una metáfora, metáfora que alude a la transversalidad cultural de Godard más que a otra cosa.
Godard, entonces, escribe en o desde una moviola (es decir, pone en práctica el cine para emitir el enunciado)... ¿pero desde dónde enuncia? La enunciación es un acto histórico único e irrepetible, y cada vez que aparece implica un acto de habla. Contrariamente a lo que se suele afirmar, decir es hacer. Es imposible enunciar desde el living de nuestra casa, desde una butaca o desde una biblioteca. Para ser aceptado, para valer como acto, un enunciado debe ser pronunciado por una persona legítima en una situación legítima y mediante las formas legítimas, legitimidad que en todos los casos concede la trama social. Cada vez que se enuncia, se enuncia dentro de un campo y siempre desde una posición dentro de ese campo. Godard no enuncia desde una biblioteca, enuncia dentro del campo de la cultura y desde una posición consolidada. Godard enuncia desde la modernidad.
La sola intención de afirmar que *JLG/JLG* es un autorretrato se corresponde con uno de los postulados fundadores de la (conciencia de la) modernidad en el arte: la decisión del artista como condición suficiente para que el objeto sea lo que este dice que es, "la convicción infinitamente estimulante –proclamaría Duchamp al enunciarla quizá por primera vez– de que se puede hacer arte de cualquier cosa". No es improcedente la analogía de este "autorretrato de diciembre" con el telegrama expuesto cuarenta años atrás por Robert Rauschenberg con el título de "Retrato de Iris Clert" afirmando que "este es un retrato de Iris Clert si yo lo digo". En *Una mujer es una mujer*, Brialy –y a través de él Godard, que ha aceptado que le agrada hablar a través de sus personajes– enfrenta la cámara y dice: "No sé si esto es una tragedia o una comedia. De todos modos, es una obra maestra".
"El pasado/nunca está muerto/ni/siquiera ha/pasado", dice Godard esta vez con su propia voz en *JLG/JLG*, y elige algunos de los meses del calendario de la Revolución Francesa para dar nombre a los fragmentos que componen la primera parte. El pasado no está muerto, está presente. Pero ¿de qué modo? Presente como postula Hegel –y con él la modernidad– el "espíritu de la época": desde la historia entendida como un proceso que plantea problemas y genera tensión del tiempo presente. Ese tiempo, como afirma Cioran, está condenado a romperse... y con él se cae la modernidad. ¿Cómo podría, entonces, Godard enunciar desde la modernidad si tan solo quedan ruinas? ¿Por qué mantiene vigencia su discurso si es proferido desde un espacio en descomposición?

ASILO. Godard sabe que la modernidad se acaba o se acabó (cuestión a discutir), no es por azar que cita al mismo Cioran y lo sugiere a través de Dostoievski: "JLG anota/ que en 1873/un ruso, flaco/bajito/pobre/ enfermo/declara con seguridad/Europa está condenada a muerte". Aun así, no abandona su modalidad de discurso ni la utiliza para abogar por una reconstrucción del proyecto moderno. Godard no solo enuncia desde la modernidad, enuncia desde una modernidad conscientemente decadente, desde la senilidad de lo moderno. El asilo en el que se recluyó en *Prénom: Carmen* no era un asilo puramente irónico, es el verdadero espacio metafórico de su enunciación.
Godard escribe desde una moviola y enuncia desde la senilidad de lo moderno, senilidad que le permite articular enunciados proscriptos, ineficaces y caducos en nombre de ideales de neto corte romántico. En secuencias completamente inaceptables, como la distinción que hace su voz en off entre cultura y arte (como si el arte no fuese parte de la cultura y no reprodujese, al igual que esta, "la regla" o una serie de sentidos ya presentes en la sociedad), *JLG/JLG* se sostiene en el mutuo acuerdo entre director y espectadores de su estatuto como discurso senil. Senilidad que no deja de ser metafórica, y como tal marca y enmascara el deseo del espectador que otorga vigencia al discurso godardiano: su propia nostalgia por la modernidad.
Las citas, los fantasmas del pasado como garantía de (alguna) verdad, la muerte del cine que anunció hasta el hartazgo, la fijación con la historia, "lamento no saber/ latín/para ser claro", la naturaleza como expresión del espíritu, la injusticia arbitraria y falaz de proclamar que "Europa tiene recuerdos... América tiene remeras"... todo esto y cada centímetro de celuloide del último Godard lo aceptamos acríticamente, y con gran placer, como souvenirs melancólicos de un mundo, una cultura, un arte y una historia que eran más seguros, más estructurados y menos caóticos. Su cine no es intelectual, es más sentimental que nunca. Godard no es reaccionario, no pretende volver a donde ya es imposible, pero siente –y transmite con precisión– una nostalgia espantosa por el tiempo pasado, aquel tiempo moderno. Es la posibilidad de delegar en un discurso senil la reconstrucción de aquellos buenos viejos tiempos lo que provoca placer a su espectador. Flavia dice que el cortometraje que Godard envió a Cannes resultó de lo más previsible.

POLEMICA DE **TODO POR DOS PESOS**

a favor SILVIA SCHWARZBÖCK y HUGO SALAS

El placer que da reírse es sublime. El humor pertenece definitivamente al mundo de las ideas y es inconmensurable con la capacidad menor de hacer llorar. Es un placer racional puro, en el que la realidad que nos hace sufrir se ve tan lejana que los que participan en ella no parecen nuestros congéneres. Por eso, descifrar por qué no nos reímos de las mismas cosas (o una misma cosa no hace reír a todos) sería tan valioso como explicar las claves de la infelicidad humana.

Pero todo lo verdaderamente placentero es irremediablemente adictivo. *Todo por dos pesos* es un programa de TV que, si saliera del aire, nos dejaría a sus fanáticos con síndrome de abstinencia. Es curioso que esa euforia pasajera en que consiste la risa no sea universalizable, aun cuando quien la logra se pueda volver adicto a su objeto. Por tratarse de un placer racional, cuando alguien no se ríe del mismo programa que nosotros, pensamos que no lo entiende. *Todo por dos pesos* sería el objeto ideal de esa sospecha de incomprensión. Lo que ocurre es que lo mismo que lo acerca a ▶

Todo por dos pesos es el programa del momento. Rescatado de un par de fracasos, hoy es el primero en rating en su canal. Su mirada irónica sobre la televisión local es toda una novedad. ¿O no? La redacción se dividió entre los fanáticos, los detractores y los indiferentes. A continuación, una polémica sobre sus méritos más un recuadro con información sobre sus orígenes.

en contra GUSTAVO NORIEGA

Todo por dos pesos es el mejor programa imaginable dada su idea original. Capusotto y Alberti son talentosos y su gracia no es convencional. Como programa cómico, un rubro que la televisión argentina había dejado relegado a la exhibición de mujeres desnudas y chistes de taxista, es distinto a todo lo que hay o hubo en cartel. El contacto inicial con el programa casi siempre es positivo. Pero se difiere en la apreciación a lo largo de las semanas: o se adhiere a él en forma de culto, con declarado fanatismo, o se entra en un distanciamiento fatal.

Una vez superado el hechizo inicial y alejado por motivos generacionales o intelectuales del espíritu sectario, ver *Todo por dos pesos* se convierte en una experiencia agotadora. Con una característica extraña: relatado tiene una gracia que experimentado se transmuta en tedio. Doy un ejemplo: la parodia de talk show en la que participaban los teletubbies, a punto de separarse porque uno de ellos se ponía de novio con Yoko Ono, un sketch interminable y aburrido. El enunciado demuestra el ingenio de la propuesta pe- ▶

(continuación polémica a favor)

la genialidad es lo que lo aleja de una mirada compasiva cuando su fórmula no funciona. Es un programa para hacerse adicto o permanecer indiferente. Es humor de código, como el del grupo canadiense *Kids in the Hall*, donde no existe el chiste y el remate, sino la operación estética de transformar en absurdo un pedazo de la vida cotidiana. Y esos códigos son los de la televisión misma.

Pero ¿qué es *Todo por dos pesos*? Es un programa de no-ficción, emitido a través de un programa ómnibus que se llama *Todo por dos pesos*, en vivo desde Miami por Canal 7 de Orlando. El programa ómnibus es un programa berreta, tan berreta como cualquier otro programa ómnibus, donde fragmentos de información irrelevante, inconexos entre sí, se suceden con escandalosa promiscuidad. Del concurso al dramático testimonial, de la nota de investigación al humor, del móvil de noticias al "sueño cumplido"..., todo tiene cabida en esa consagración definitiva de los sistemas de representación televisiva llamada programa ómnibus.

Pero el programa ómnibus *Todo por dos pesos* es tan solo la representación ficcional del programa de no-ficción. Es la reflexión más seria y lúcida que se haya hecho en nuestra pantalla acerca de la televisión misma, de su modo de codificar y decodificar mensajes y, fundamentalmente, de la inestabilidad de los regímenes de significación del lenguaje en nuestra cultura. Así, Coty Nosiglia se transforma únicamente en una cadena acústica y pierde por completo cualquier referente real. La otra punta del juego es el mecanismo inverso: atribuir a una metáfora su correspondencia literal (por ejemplo, "chicas trabajando en la calle") y descubrir, por respeto estricto al fenómeno lingüístico en vez de por subversión (como en el otro caso), lo que es harta y extremadamente convencional del lenguaje.

A una tradición televisiva acostumbrada a suponer que la televisión inteligente y autorreflexiva solo podía ser Ulanovsky sentado hablando mal de ella o *PNP* o *TVR* riéndose de sus yerros, *Todo por dos pesos* opone una televisión que se piensa a sí misma sin dejar de asumirse como lo que es... televisión, un fenómeno de la cultura marginal, del que siempre se prejuzgó que su lenguaje no servía sino para engendrar basura.

Alberti y Capusotto rescatan el lenguaje televisivo y (perdónese el lugar común) lo transforman en metalenguaje. Metalenguaje extremadamente cómico y desgarrador al mismo tiempo, que nos permite exorcizar la angustia provocada por un descubrimiento fatal: el carácter vacío de los lenguajes.

Pero este tipo de humor, que juega permanentemente con la evocación de la historia –presente y pasada– de la TV (porque a lo que es actual lo pone en perspectiva histórica), debe soportar la peor de las objeciones (objeción por la que rechazamos de plano

(continuación polémica en contra)

ro tiene la ventaja de que solo consume cinco segundos; en cambio, el *timing* de la realización requiere del mencionado fanatismo para ser tolerado. Me reí en el número pasado cuando Tomás Abraham mencionó que en el programa había un conjunto llamado Los Ernesto Sabato: verlos me empuja al zapping. En este sentido, *Todo por dos pesos* tiene las mismas características que los actos vanguardistas, como las películas de Andy Warhol, fáciles de relatar (un plano de horas del Empire State, por ejemplo) pero indigeribles para ser consumidas. Las limitaciones del programa están dadas por el horizonte que se impuso a sí mismo. Parodiar lo más berreta de la televisión argentina pone el techo demasiado bajo. Uno puede burlarse de cualquier cosa pero el objeto de nuestro escarnio va a determinar la nobleza de nuestras acciones. Hay dos cosas que pueden darle un aire de nobleza a la burla y que *Todo por dos pesos* no cumple: hacerlo de sí mismo o de los poderosos.

Los responsables del programa no se burlan de sí mismos por una sencilla razón: no existen, son pura máscara. Los personajes se los comieron y no hay nada que uno pueda apreciar en la pantalla que pueda hacer adivinar algo sobre Capusotto y Alberti. Veamos el caso de Alberto Olmedo. El suyo era un programa berreta, su deconstrucción la hacía el mismo Olmedo en cámara, mostrando la precariedad del decorado y la fugacidad de los libretos al tiempo que desplegaba su ficción. Y Olmedo era al mismo tiempo el muchacho rosarino que tuvo que hacer cosas indignas para ganarse el pan ("¡éramos tan pobres!"), un personaje que jugaba con la persona real y que permitía poner toda su mirada en perspectiva. *Crónica TV* es otro ejemplo vivo de cómo hacer televisión desde un lugar absolutamente original y al mismo tiempo ironizar sobre sí mismo. El lugar desde donde Capusotto y Alberti enuncian su mirada sobre la televisión local es, por lo menos, ambiguo, lo que los pone al resguardo de la crítica. Así es como se puede justificar que el programa sea repetitivo, rutinario, lleno de chistes malos: es un perfecta réplica de los programas de la televisión argentina que están plagados de esos defectos. Ciertamente un lugar cómodo.

El segundo problema es que si *Todo por dos pesos* es una segunda mirada sobre la televisión es una mirada totalmente cobarde, que pone en la mira a los productos más inofensivos e irrelevantes. Aquí es donde entra eso de la envergadura del objeto de estudio. Cuando nos reímos del sketch en que Fabio Alberti hace de Coty Nosiglia, la conductora de un programa femenino llamado *Boluda total*, ¿de qué nos estamos riendo? Simplemente nos hace gracia que alguien celebre y ponga negro sobre blanco brutalmente el desprecio que nos provocan los programas pensados para un público femenino. El contenido de esos programas nos parece vacío y trivial y las conductoras, es-

programas como *CQC*): esa de que la ironía puede darse el lujo de estar vacía de crítica. El programa de Pergolini y Cía. lograba poner en ridículo a cualquier incauto para burlarse de una realidad contra la cual era incapaz de esgrimir un solo argumento (bastaba con que llamaran por teléfono al presidente y una vez los atendiera para que quedara al descubierto la vacuidad de su propuesta). Del mismo modo, *Todo por dos pesos* podría ser confundido con un metashow, donde la ineficacia del chiste se ampara en el supuesto de que el espectador sabe de antemano que se está parodiando a la TV y, por lo tanto, se ríe de que no hay nada de qué reírse solo porque el show dentro del show es malo como parodia de los malos shows televisivos. Por suerte, no es el caso. Pero, ¿cómo darse cuenta?
Aquí podría venir el momento del golpe ▶

Diego Capusotto y Fabio Alberti, los protagonistas del programa. La nueva etapa de *Todo por dos pesos* es el momento más exitoso del humor absurdo en la Argentina

túpidas sin remedio. Sentimos que nosotros, los espectadores de *Todo por dos pesos*, así como Fabio Alberti y Diego Capusotto, nuestros cómplices, somos infinitamente más lúcidos, sensibles, inteligentes y cancheros. Esa sensación de pertenencia, basada en la complicidad por el desprecio a lo más bajo, es una de las causas de su culto. Más allá de que el sketch me haya hecho gracia al principio y me aburra y me parezca previsible ahora, siento que tiene una idea subyacente totalmente miserable. Porque al fin de cuentas, si una mirada sobre la televisión, hecha desde la televisión misma como parece ser este programa, no puede sino ser crítica, ¿es justamente de los programas dedicados a la mujer que debemos ocuparnos? Es verdad que estos dibujan un perfil de mujer chato y arcaico, pero ¿a quién le hacen daño? ¿No hay un ▶

EL PADRE DE LA CRIATURA

Nadie puede atreverse a decir que la televisión es ingenua, pero mucho de lo que se escribe sobre ella lo es. Festejamos sus ocurrencias, sonreímos con sus cosquillas y hasta alabamos sus proyecciones cuando cruzan la raya de lo abominable, sin tener en cuenta quién paga la fiesta ni por qué. Hoy en día, escribir sobre la televisión argentina se ha reducido a una cuestión más o menos sencilla. Suar es Cassavetes. Pergolini es Tarantino. Repetto es Martín Fierro. Y a nadie le resulta escandaloso pensar qué significan estas etiquetas que clasifican la mediocridad. Sin embargo, no existe personaje más paradigmático de la televisión actual que Marcelo Tinelli. Atrapado en no sé cuántos puntos de rating (demasiados, supongo) desde *Videomatch* besa irónicamente el logotipo de Telefónica, la empresa que gracias a cobrar la tarifa más cara del mundo, se ha comprado –entre otras cosas– dos canales de televisión, dos radios y una editorial con cuatro revistas, preparándose para librar una batalla mediática el año en que se prevé la desregulación. Tinelli besa el logo de Telefónica ante las cámaras y nombra con sorna a los nuevos directivos del canal, mientras su equipo grita vítores y loas obsecuentes. Y con ese gesto recuerda lo que todos quieren olvidar: quién manda. No es difícil, entonces, entender la estrategia que Tinelli comenzó a tejer desde hace un año: producir otros programas. Ampliar sus dominios y, con ello, su capacidad de negociación. El plan incluía la financiación de ocho ciclos. Solo pudo sostener cuatro: *Buenos vecinos*, *Totalmente*, *Fugitivos* y *Todo por dos pesos*.
Se podría pensar que cada uno de ellos expresa una forma distinta de entender qué significa hoy el humor en la televisión. Es una opción. Pero idéntico es el bolsillo que los financia. Idéntico también el momento en que fueron concebidos, todos juntos, hijos de una misma necesidad.
En *Buenos vecinos*, Moria Casán y Hugo Arana interpretan la versión Panigassi del universo Tinelli, lo cual no deja de ser una excelente broma. *Totalmente* es el espacio en que Miguel de Sel expone su psicosis de travesti, lo cual no deja de ser una mala broma. *Fugitivos*, en cambio, es el fenómeno más impresionante de esta nueva televisión, si tomamos como novedosa la etapa en que la pizza y el champán se terminó. *Fugitivos* es, simplemente, *Todo por 500 pesos*. Gente común, desnudándose en la calle por plata para sorprender a los transeúntes. Ni poca ni mucha plata. Suficiente, como para que el cómplice inocente, que captura de prepo una cámara oculta, acepte pasar por tonto unos minutos. Podría pensarse que esta es una broma miserable, pero no: es casi inocente si se la compara con el chiste –organizado por el Martín Fierro de Oro– de obligar a un par de celebrities a lanzar corchitos para ganarse un modesto cero kilómetro.
Capusotto y Alberti contaron en una entrevista que el piloto de *Todo por dos pesos* hizo reír a carcajadas a Tinelli. Esa es quizá su mejor broma. El ciclo podría tomarse como una continuación natural de *Delicatessen*, un programa que apenas suspiró por América TV, financiado entonces por Cuatro Cabezas, la productora de Mario Pergolini. Levantado por falta de rating, cuestionado por sus propios financistas, *Delicatessen* pasó sin dejar huella, aunque sí experiencia. Casi el mismo equipo fue el que presentó el piloto ante Tinelli, quien encontró allí la cuarta pata que le faltaba.
¿Qué vio Tinelli?¿Qué lo llevó a atesorarlo cuando, con apenas tres meses en el aire, fue levantado de Azul Televisión, y llevarlo hasta el desierto de ATC, aun cuando ni los costos ni el rating cerrarán?
Una hipótesis: *Todo por dos pesos* le da a Tinelli lo único que no tiene. Le sobra dinero. Le sobra audiencia. Le sobra audacia, lo cual en televisión significa lisa y llanamente desvergüenza. Lo único que le falta a Tinelli es prestigio. Ese bronce que lustran con tanta facilidad los críticos cuando ven en la pequeña pantalla algo que no entienden.
Claudia Acuña

(continuación polémica a favor)

bajo, y decirse con soberbia que hay cosas que no se pueden explicar. Que es como darse cuenta de que una persona vale la pena y otra no. La televisión, por suerte y por desgracia, no tiene nada inefable. A lo sumo tiene la ventaja de que se la puede disfrutar perversamente, pero (a diferencia del cine) no hay nada en ella que sea mejor o peor que la realidad que la excede y con la cual se conjura. Lo grandioso de *Todo por dos pesos* es la libertad con la que se apropia del lenguaje de la TV, para hacer con él lo que quiere. No está condenado ni a parodiarlo, ni a imitarlo, ni a burlarse de él, aunque pueda hacer alternativamente cada una de estas cosas, o todas a la vez. El equilibrio entre repetición y novedad que consigue de una semana a otra tiene que ver con que no se obliga a sí mismo ni a una ni a otra. Todo podría ser diferente la semana que viene, aunque no vaya a serlo. Por eso a veces el programa se inicia con promesas que no se cumplen. Se anuncian números o (falsas) investigaciones (como la de la sexualidad encubierta en el viejo cine argentino) que finalmente no se presentan, porque existe la ilusión de que *Todo por dos pesos* es un continuum que puede seguir infinitamente o puede cortarse en cualquier parte. El ítem de la repetición es fácil de explicar, pero muy pocos estarían dispuestos a aceptarlo. Se trata de la necesidad que tenemos de volver a ver, a escuchar, o a leer, lo que nos produce placer. No es vergonzoso desear una vuelta más de algo que nos gusta. Si este lunes a las 23 Irma Jusid no da los consejos de rigor o Coty Nosiglia no confirma por qué es una boluda total, el mundo no va a empeorar, pero siempre es triste quedarse con las ganas. Es demasiado bueno verlas como para resignarse a su pérdida. Si después el sketch de esta semana no resulta tan bueno como el de otra anterior, no importa. El placer está en esperar que suceda, porque sabemos cuáles son los momentos de máximo placer. Es más, los fanáticos nos reímos de la cara de Coty y de la Irma cuando recién aparecen en pantalla. El placer racional está implícito y es siempre el mismo: proviene de saber que los programas para la mujer los conducen las cotys, pero nunca las llaman así (con un nombre que recuerda a otros –como el de la cocinera Ketty de Pirolo o la marca de cosméticos Coty–, pero que es en realidad el de un político, y por eso aparece en los falsos títulos como "Coty Nosiglia conducción"). O consiste en recordar que cada vez que se hacen campañas oficiales de prevención –sean contra el sida, las drogas o los accidentes de tránsito–, nunca queda claro qué es lo que no hay que hacer, pero sí las consecuencias de hacerlo, y que lo que resulta absurdo es el intento de hablar el mismo lenguaje del destinatario del mensaje (por eso Irma lleva al extremo la apuesta y les habla a los adolescentes con palabras de todas las épocas: pibito, pebete, loco, etc.).

En materia de humor, nunca hay que minimizar la figura del cómico. Capusotto y Alberti (independientemente de los libretos de ellos mismos, Saborido, y el resto del equipo) encarnan dos maneras complementarias de entender esa figura. Capusotto es el histriónico (como Kramer) y Alberti, el hierático (como Seinfeld). Nosotros confesamos nuestra debilidad por Fabio Alberti, que es de vieja data, y viene de su personaje del curita que citaba a Peperino Pómoro en el final de *Cha Cha Cha*. Ese solo momento compensaba toda la autoindulgencia con que Casero fue arruinando el programa a lo largo del tiempo. Volver a ver actuar a Alberti no cambia la vida, pero la alegra.

(continuación polémica en contra)

público posible –seguramente minoritario como lo certifican su ocaso en el cable– interesado en repostería, bordados y modas? ¿Son necesariamente estúpidas las personas que les dedican media hora de sus vidas a esas menudencias? ¿Estamos seguros de que nuestra sensibilidad –y la de Capusotto y Alberti– es tanto o más sofisticada como para que nos burlemos de ellas y las califiquemos abiertamente de "boludas" sin sufrir un segundo de vergüenza?

Los límites hasta donde se anima la crítica de *Todo por dos pesos* alcanzan a la figura devaluada de Mariano Grondona. Pero incluso aquí, el esquema deriva en lo mismo. En una de sus conclusiones finales, Alberti, impostando el aire doctoral de Grondona, dijo una vez: "Las cosas no son lo que parecen. Por ejemplo, Karina Mazzoco es una persona pero parece de madera". El problema no es solamente que el chiste sea muy malo y muy fácil (el nivel de pereza de los programas cómicos argentinos más tradicionales) sino, nuevamente, el lugar donde se pone el dardo. Supongamos que Karina Mazzoco sea realmente tan tonta como se lo adjudica el chiste, ¿cómo se ganó el derecho a ser basureada públicamente de esa manera? ¿Cometió alguna inmoralidad, algún acto de corrupción impune, compró algún premio, les regala autos a los famosos? No parece, y si así fuera, no nos enteramos por *Todo por dos pesos*. A propósito, el programa *Sábado Bus*, conducido por Nico Repetto, el verdadero escándalo de la televisión argentina, no parece ser rozado por los dardos de *Todo por dos pesos*.

Y es que el programa de Capusotto y Alberto está cómodamente instalado en el centro de la televisión argentina: producidos por Tinelli, sus protagonistas pueden ser invitados al programa de la nunca víctima Susana Giménez o al de Nicolás Repetto, como de hecho lo han sido, y sus latiguillos se repiten en las conversaciones cotidianas ("¡Está bien!" o "¿Estamos locos los argentinos?"). Es curioso, un programa con aire no convencional, que tiene una mirada sobre la televisión nacional y que sin embargo no molesta a nadie importante.

En ese sentido, el programa se parece más a lo que hace Portal de lo que uno diría en una primera visión. Detectar las miserias de la televisión de bajo presupuesto y después ponerlas en el centro de la mirada: eso es lo que unos y otros hacen, aunque uno lo copie en video y el otro lo recree. Hasta uno de los personajes se basa en la misma dudosa gracia: el viejo Django y la modelo oriental cumplen el mismo papel que el crítico paraguayo Quintín en los programas de Portal; alguien que, a mitad de camino entre la ingenuidad y la autoconciencia, habla el castellano con dificultad. Suponer que el programa que se parece a *PNP* es *Televisión registrada* es juzgar superficialmente. Con altos y bajos, *TVR* retoma los temas que fueron amplificados por la televisión y editorializa sobre ellos: así, fue el único programa de la TV argentina que tomó partido por Maradona cuando este realizó declaraciones contra el Papa. No solo es infinitamente más audaz y polémico que los programas de Portal, también lo es respecto de *Todo por dos pesos*.

Repetitivo y esquemático, por momentos *Todo por dos pesos* parece el *Quijote* de Pierre Menard, tal su mímesis con la mala televisión pobre. Pero la televisión pobre no es la televisión miserable, la de los herederos intelectuales de Sofovich como Nicolás Repetto o los sentimentalistas de la noticia como los multipremiados de Telenoche. Esos de los que no se burlan Alberti y Capusotto.

EL AMANTE bis

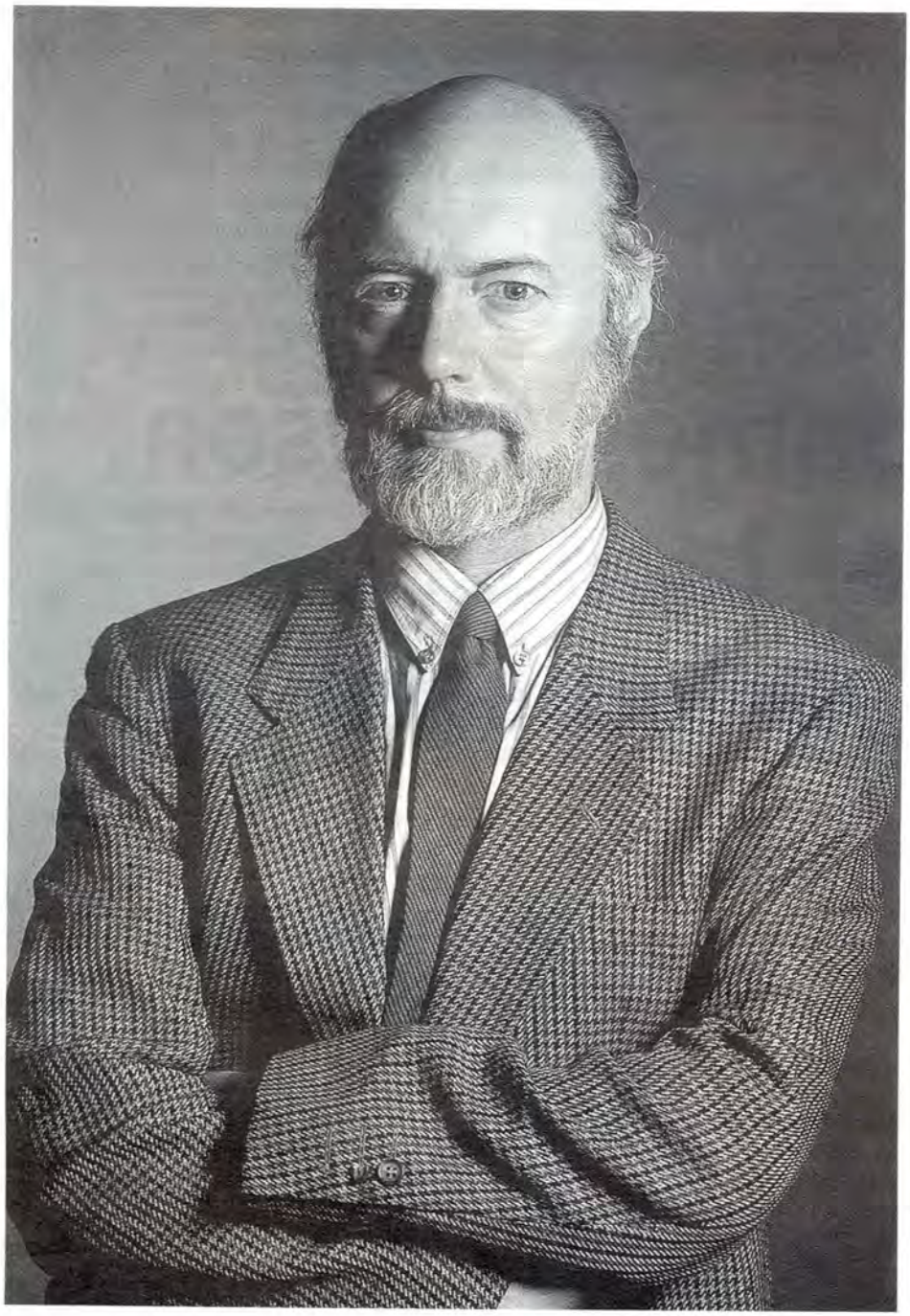
No es un dossier ni un informe especial. Se trata, simplemente, de algo extraordinario. El lector puede interpretar esta palabra como lo prefiera, aunque para nosotros tiene una sencilla aplicación: Tomás Abraham escribió un largo artículo que merecía un tratamiento especial. Su nota se origina en los libros que recopilan los análisis políticos de James Neilson. A partir de allí, Abraham se aventura sobre el trayecto que traza Neilson sobre los últimos años de la Argentina, pero también sobre el periodismo político que lo ha interpretado. Su trabajo es, fundamentalmente, un llamado a escribir y leer seriamente –y aquí la palabra no alude a gravedad, sino a profundidad– y es exactamente esto lo que destaca Quintín en el prólogo que escribió especialmente para estas páginas, que no son más que el producto de nuestro entusiasmo.

Elogio del francotirador

por QUINTIN

Tomás nos anticipó que su columna de televisión de este número iba a ser un poco larga. Mintió, por supuesto. No porque el artículo fuera corto sino porque el tema tiene muy poco que ver con las horas que pasa frente al aparato cuadrado. Pero de alguien que afirma que Cecilia Felgueras y Andrea del Boca son las mujeres más excitantes de la pantalla –como lo hizo en el número anterior– cabe esperarlo todo. Hay que reconocer, sin embargo, que sus dos objetos de deseo se parecen un poco, de lo cual puede deducirse cierta coherencia del columnista. Pero esa virtud se extiende a cuestiones menos epidérmicas. En sus intervenciones en esta revista (no solo, pero especialmente en esta revista) Tomás ha demostrado que no tiene ningún miedo de pensar contra la corriente. La reivindicación de James Neilson que ofrecemos a continuación, posiblemente el artículo de tono más serio que Tomás nos ofreció en estos años, habla de ese rasgo por interpósita persona. El periodista de origen británico resulta en este texto digno de admiración tanto por sus ideas como por la valentía de exponerlas a un público habituado a consumir dosis masivas de aquello que esas ideas denuncian. Es evidente que Abraham se reconoce en Neilson por esa actitud y que la similitud entre ambos escritores es significativa. A ninguno de los dos, sin embargo, les cabe el rótulo de malditos: Abraham publica regularmente en varios medios importantes y Neilson lo hace en el semanario de actualidad más leído. Pero ambos son tratados como objeto de curiosidad, casi como elementos recreativos que sirven para contrastar páginas mucho más convencionales. Si uno y otro tienen sus seguidores, no parecen figurar entre los editores de esos medios ya que las ideas expresadas en esas columnas no despiertan comentarios ni réplicas a su alrededor. Menos aun lo hacen entre funcionarios y dirigentes, que solo se dignan contestar a los que hablan su mismo lenguaje retórico y burocratizado. El resultado es una paradoja: tanto Neilson como Abraham son firmas requeridas y leídas con placer en medios que se orientan deliberadamente hacia escrituras impersonales y carentes de vuelo que se reconocen impropiamente como periodísticas cuando son, en general, simplemente acríticas y falsamente objetivas.

Ese es, por supuesto, el lugar superficial y decorativo que se le otorga a la cultura y al pensamiento en la prensa. Otros nombres habituales cumplen idéntica función. Pero los textos de Neilson y de Abraham tienen una característica que los hace singulares: aunque intervienen fuertemente en los grandes debates políticos y culturales no pertenecen a un bando prestablecido y no representan (como suele comunicarse por fórmula en algunas publicaciones) más que a sus autores. Esos artículos suelen sonarles reaccionarios a los progresistas y contestatarios a los defensores del establishment (y en general, suenan a cañonazos para los funcionarios públicos). Hay algo más en esa vocación de independencia que los anima. La originalidad es el prerrequisito de una escritura que parte de la premisa de que es inútil escribir para repetir lo que ya se dijo. No hay que confundir esta idea con el mero narcisismo de establecer siempre una dife-



James Neilson, una mirada independiente para pensar la Argentina

rencia. Por el contrario, la no alineación impone una ética particular: la de no hacer escuela. Esto es muy notorio en el caso de Tomás, a quien conocemos de cerca: sus notas –cuyo objetivo no es la provocación pero tampoco el acuerdo– impiden y hasta rechazan las imitaciones. Si algo reclaman de los demás es que digan lo que les es propio en lugar de parafrasear lo ajeno.

Neilson es un comentarista político de tono severo mientras que Abraham es un filósofo que se permite incursionar en otros terrenos incluidos el del desparpajo y el absurdo (sobre todo en *El Amante*, hay que reconocerlo). Pero aun estas digresiones heterodoxas revelan la voluntad de no someterse a los consensos mediocres que constituyen el pensamiento que reina en la Argentina y en tantas otras partes. Pero, al mismo tiempo, su predominante negatividad busca escapar a la resignación que constituye el horizonte de esos consensos. Lo que Tomás reconoce en Neilson, en este artículo inusualmente sobrio, es una confianza inédita en la inteligencia como creadora de cambios. Frente a los dolores de un país en graves dificultades, castigado por una notoria dosis de incompetencia en sus dirigentes, caben dos actitudes. Una es la de maldecir eternamente sus desgracias para asegurarse de que esas desgracias sean eternas. La otra es hacer el formidable intento de llamar a las cosas por su nombre aunque ese camino esté mucho más expuesto a los errores. El triunfalismo de los gobernantes y la letanía de los lamentadores profesionales están a cubierto: son discursos blindados, protegidos contra el error, seguros en su nulidad. En cambio, los que se arriesgan a atravesar el desierto de otro modo que el establecido, no ganan nada. Salvo el reconocimiento que inspiran por generar la sospecha de que las cosas son de otra manera y de que cabe otra posibilidad que el escándalo y la resignación, esas caras de la misma moneda.

Tomás afirma que no siempre está de acuerdo con Neilson y que incluso difiere en cuestiones fundamentales. Eso no menoscaba la admiración por su valentía y su lucidez. No siempre estamos de acuerdo con Tomás (y menos cuando escribe en *El Amante*). Pero sí en este caso, cuando de lo que se trata, además de rescatar una figura y un pensamiento que merecen otra atención, es de redefinir el mapa intelectual de la Argentina. ■

Revisar la convulsionada historia argentina de las tres últimas décadas a través de la mirada de un periodista de ideas no convencionales puede ser un ejercicio fascinante. El objeto de estudio son los escritos de James Neilson, ex director del *Buenos Aires Herald*, un ensayista de una valentía y un inconformismo a tono con los del autor de esta extensa nota.

James Neilson, el loco del periodismo

por TOMAS ABRAHAM

Si ustedes quieren leer lo que escribe James Neilson deben comprar el semanario *Noticias*. Antes, de tanto en tanto, ocupaba una pequeña columna de opinión en *Página 12*. Colaboraba con el diario de Río Negro y fue editor en jefe del *Buenos Aires Herald* entre 1979 y 1986. Reemplazó a Robert Fox, amenazado de muerte por la dictadura del Proceso.

Publicó cuatro libros. Tres de ellos reúnen sus columnas: *La vorágine argentina*, *Los hijos de Ariel* y *Camus en el Fuerte Apache*. *El fin de la quimera* es un ensayo independiente. Hasta 1986 escribía en inglés, desde entonces lo hace en castellano. Habla nuestro idioma como un extranjero que llegó al país hace cuatro meses, pero lo escribe con la mejor prosa del periodismo argentino. Nació en Escocia, de padre inglés y madre angloargentina. Según me dijo un conocido suyo: es un eremita. Es una palabra lo bastante precisa para quien vive alejado de los centros urbanos. Reside en Pinamar.

No soy un ave de paso. He echado aquí mis raíces, dice.

El medio periodístico, por supuesto, lo conoce. El público en general bastante poco. Por un lado se lo respeta por su valentía en los años de la dictadura, por el otro sus opiniones se ignoran, no despiertan polémicas, tienen tal grado de perturbación que la reacción que provoca es la misma que generan los locos, se los deja hablar mientras se mira para otro lado.

En realidad, es el loco del periodismo. No hay diccionario local para entender a este gringo. Es un conservador recortado con la tela de Churchill y, para mayor espanto aun, con la de Thatcher. Pero no es que celebre la muerte masiva de los japoneses en

FOTOS GABRIEL DIAZ, FERNANDO GUTIERREZ Y DANIEL MUCHIUT

Hiroshima o que disfrutara con los desocupados o el hambre de los mineros ingleses. Sucede que tiene un profundo y activo desprecio por la buena conciencia del progresismo y sus escribas. Sostiene que en nuestro país todo el mundo es de izquierda, y si se corre el tablero, se puede llegar hasta el centro. Nos dice en su columna de febrero de 1999 que las opiniones de los políticos suelen ser resueltamente progresistas: dicen estar a favor de la gente y en contra de los números. No les gusta el capitalismo salvaje. Son igualitarios. El individualismo les produce horror. Los medios masivos de comunicación siempre embisten contra el *statu quo*. Neilson agrega que para ser considerado intelectual en la Argentina es preciso sumarse a este coro. También son progresistas, a su manera, la Iglesia Católica y los militares. A menudo, nos recuerda, los sermones de los obispos se parecen a arengas leninistas y, en el poder, los oradores castrenses fustigaban, con rara pasión, el materialismo imperante. Con ritmo cíclico –cuatro veces por año–, aproximadamente, los líderes políticos y los periodistas descubren la pobreza y se afirman escandalizados.

En mayo de 1973, mientras el país era un solo bombo, nos habla de la traición de los intelectuales, es decir de los escritores, artistas, pensadores sociales, economistas y, aclara, en un plano más humilde, los periodistas serios. Imagina que en un mundo mejor, el intelectual podría desmitificar a los movimientos populares, despojar a las consignas de su contenido retórico y señalar los errores de los sistemas omnicomprensivos.

Un periodista a contra corriente de la opinión pública, eso es Neilson.

En octubre de 1977 en su columna del *Herald*, "As I See It", titulada en aquella ocasión "La conciencia conservadora", nos dice que para un conservador como él, la Argentina planteaba en esos días algunos problemas difíciles. Afirma que un conservador, al fin y al cabo, es alguien que está a favor de la civilización. Tiende a aferrarse a principios morales. El conservador es un vigilante. Cuando ve que se viola el código civilizado levanta la voz. Pero si es así, se pregunta: ¿dónde están los conservadores argentinos? ¿Cómo es que hay tan pocos conservadores en la Argentina?

Dice que los conservadores están absorbidos por la derecha, son reaccionarios. Tienen sueños colectivistas, entomológicos, al igual que la izquierda. Los de derecha sueñan un pasado, los otros el futuro. Unos ▶

con comunidades orgánicas y jerarquizadas, los otros, a los que en febrero del 94 llama "la manada izquierdista", con un mundo de solidaridades programado por la mentalidad de un grupo social vehemente, hipercrítico y mojigato.
Neilson elogia al realismo rudo. No se cansa de denunciar el fantaseo sentimental de la mayoría de los gobiernos argentinos. El desdén por la economía deriva de este tipo de fantasía senil. Como viejas solteronas, dice Neilson, ante el proceso de reproducción humana, los izquierdistas y populistas del país sienten la misma repugnancia ante la mera idea del realismo económico.
Para él la política es una cuestión práctica, al menos tanto como un campo de batalla de las ideologías y de las pasiones.
Dividiremos sus reflexiones de acuerdo a cuatro momentos de la historia de la Argentina reciente: 1973-1975; 1976-1983, 1984-1989 y 1990-2000.

(1973-1975)

Ante la avalancha popular y las consignas revolucionarias, Neilson advierte que la democracia directa no existe. Sin partidos políticos importantes la actividad política carece de sentido. Ante las diversas intransigencias y dogmatismos feroces de la realidad política nacional, señala que las transacciones y las concesiones son parte de una forma de vida llevadera. Y reconoce que el pragmatismo, que tantos dolores puede ahorrar, es algo intolerable para los intelectuales.
En enero de 1973, frente el antiimperialismo generalizado, dice que muchos deberían estar agradecidos a la guerra de Vietnam, que les vino como anillo al dedo. Permite que millones de personas puedan expresar en toda su magnitud su sentimiento antinorteamericano, que, siente Neilson, a veces no le parece muy diferente del antisemitismo de un campesino ucraniano o del racismo de un blanco por los pobres del sur de EE.UU.
Neilson dice que en el fondo ideológico del antinorteamericanismo, no solo hay una denuncia contra la voracidad y crueldad del tiburón en un mundo de sardinas, sino un fuerte prejuicio moral: el odio a un país en donde prima el hombre común con sus gustos y sus aspiraciones.
Un mes después, Neilson dice que en el festival revolucionario y popular hay un profundo desprecio por la democracia. ¿Quién quiere la democracia?, pregunta. El mismo responde: casi nadie. ¿A quién le interesa?, salvo a unos centenares de excéntricos, a nadie. Acaso los ideólogos influyentes no dicen que la democracia es una excrecencia formal, que de nada sirve para el hombre con estómago vacío, que la libertad de expresión es una mentira cínica en una sociedad en que los medios de comunicación están en manos de propietarios capitalistas, que la legalidad es un disfraz ya que no hay cosa alguna que se parezca a un sistema de derechos del ciudadano porque lo único vigente son los privilegios concedidos a los poderosos, si todo esto es una verdad inapelable, ¿cuánto vale la democracia? Preguntas que Neilson hacía en su cueva en el desierto ante el silencio circundante que solo diez años después se poblaría de tantos entusiastas arrepentidos.
En julio del 73 constata una realidad evidente: *todo el mundo, por lo menos en la Argentina, parece amar a Perón estos días.*
Hasta el mismo Balbín. Días de reencuentro nacional, de abrazos en balcones, de alegría y esperanza popular. La fraternidad de radicales y peronistas le permite la siguiente reflexión acerca de estos dos movimientos políticos mayoritarios.
Reconoce que los radicales son democráticos y se interesan auténticamente por las libertades individuales y la justicia. Pero tienen un impedimento grave. Siempre están aprisionados por estructuras burocráticas y son aficionados a un legalismo de leguleyos que los hubiera hecho sentir especialmente cómodos en la Italia del siglo XIX. Su principal defecto es su incapacidad para cambiar de época.
Los peronistas, por su parte, pertenecen a la Edad Media. Ahí está el rey viejo y sabio que fuera en su juventud un famoso espadachín, la buena reina, el mago de la corte, los malos visires, los cortesanos serviles y una muchedumbre de bufones. Todo el mundo peronista tiene un gusto medieval por las procesiones con banderas desplegadas, tambores batientes y sagrados íconos en alto. El movimiento peronista no tiene un programa claro de gobierno, Neilson dice que lo caracteriza más bien un fervor de cruzada para aplastar al infiel.
En marzo del 74, ante la situación nacional, cree que Perón es el único que puede mantener en una frágil alianza a los francotiradores del Barrio Norte, a los populistas moderados y a los horribles sectarios de la ultraderecha. Unos meses después se va al norte de Vancouver, Canadá, hasta fines de

1975, *no por el deseo de eludir una posible persecución, sino cierta nostalgia por los frescos pinares, la nieve, los fiordos y el reposo que me daban los sonidos del idioma inglés.*

(1976-1983)

El fin de aquella etapa lo hace escribir que Perón fue el más terrible enemigo que tuvo la democracia argentina. Más tarde le reconocerá virtudes personales, cierto talento individual. Considera que el golpe de Estado fue inevitable. Le desea suerte a Videla. Elogia el programa del que llama doctor Joe, le parece coherente, un marco adecuado para un crecimiento firme.

El 28 de mayo del 76, dos meses después de la asunción del gobierno de Videla, alerta sobre las historias que circulan en la ciudad. Historias de terror. Métodos "no ortodoxos" de detención de personas. Un gusano salvaje corroe un intento supuestamente civilizatorio.

En octubre del mismo año pregunta en el *Herald* si la sociedad considera natural el asesinato. Pregunta si sacar a la gente de sus hogares en medio de la noche para torturarla antes de destrozar sus cuerpos con balas de ametralladoras puede ser solo una reacción natural. Pregunta si es en legítima defensa y en nombre de la sociedad que las autoridades raptan niños, arrestan a parientes de los exilados, aterrorizan a los refugiados de otros países, despachan a la muerte a sacerdotes irlandeses, asesinan al estilo de la KGB a treinta jóvenes en una noche sangrienta. Con estas preguntas públicas, Neilson comenta así unas declaraciones al diario *La Opinión* del almirante Guzzetti.

En septiembre del 77 acusa a la sociedad y a los medios periodísticos por su complicidad ideológica con el secuestro y la tortura de Jacobo Timerman. Una vez arrestado, Timerman fue insultado, denostado y acusado de ser un empresario bucanero, un sionista de izquierda. Dice: *en los días que siguieron a su arresto, vimos algo parecido a una explosión de júbilo en los medios periodísticos, un ambiente en general filisteo donde el enfoque culto de* La Opinión *provocaba amargo resentimiento.*

Constata por la misma época que cinco años antes el 90% del país pertenecía a la izquierda populista, y que en esos días, fines del 77, un nuevo 90% pertenece a la derecha vengativa.

En diciembre del 77 vuelve sobre el tema de las desapariciones y llama la atención sobre la ronda de "las madres locas de la Plaza de Mayo".

A comienzos del 78, ya parece no verle salida posible al proceso militar, pero tiene fresco el fracaso de los gobiernos civiles, especialmente el del último desastre. Imagina una síntesis en la que las Fuerzas Armadas puedan tener una presencia institucionalizada en un gobierno civil. Admite que esta rara síntesis pueda parecer más que arbitraria en los oídos democráticos de los países europeos o norteamericanos. Pero estima que la situación argentina no es pasible de ser medida con las varas del liberalismo europeo. Por eso plantea que la presencia militar en futuros gobiernos civiles puede cumplir la misma función que la realeza en las monarquías europeas. Un factor de continuidad y estabilidad.

Este sueño no le duró mucho, es posible que se haya despertado de él en medio de la noche.

Desde mediados del 78, la sociedad argentina exhala nuevos humores. El campeonato mundial de fútbol, las mutuas provocaciones de guerra con Chile. Por supuesto, hay problemas geopolíticos que solo los especialistas entienden. Neilson no tiene particular predilección por lo que llama el juego al que juegan los militares. El 5 de octubre de 1978 reconoce que la geopolítica tiene especial atractivo para las mentes militares. Esta rama de la sabiduría ejerce una intensa atracción –nos dice– sobre aquellos pueblos convencidos de que su poder e influencia están destinados a crecer. Fue una ciencia, recuerda, que intoxicó a los alemanes.

Debido a este auge de la disciplina geopolítica, Neilson anuncia que la concepción geopolítica de Chile, elaborada por su maestro mayor Pinochet, podía ser afortunadamente conocida entre nosotros gracias a los servicios editoriales de Varela Cid. Por la lectura de este texto, se puede saber que Pinochet es un estudioso de las diferencias raciales. Llegó a las mismas conclusiones que Hitler, lo cual, agrega Neilson, no deja de sorprender en un gobernante de un país latinoamericano. Según Pinochet, los dolicocéfalos rubios producen filósofos, pensadores, artistas, etc.; en tanto que los braquicéfalos célticoeslavos son evidentemente incapaces de escalar semejantes alturas.

Ya en 1979, una vez campeones mundiales, una vez derrotada la subversión, el gobierno entra en una senda que llamó ganar la paz, y que permitió la exposición desde variados sectores del quehacer nacional, de un nuevo lenguaje ético.

Para empezar, señala Neilson en su editorial del 24 de mayo de 1979, el secretario de Hacienda Juan Alemann, realista decidido en su propio campo, declaró que en el seno de la colectividad argentina viven dos almas en conflicto, india una, y europea la otra. Alemann espera con sobrados motivos que el alma europea y racional resulte victoriosa y consigne al olvido la siniestra alma india. Neilson certifica, como la hará en varias ocasiones, la repetición de este ▶

sueño delirante de una Argentina blanca.
Una semana más tarde llama la atención sobre las acusaciones del almirante Massera que denuncia al gobierno de subordinar la ética a la economía. Neilson confirma que por algún motivo los militares, los sacerdotes, y por raros motivos, cierto tipo de poetas, se sienten en peligro ante el progreso económico.
El 6 de diciembre hay movidas en el *Herald*. El gobierno mete la mano en el diario. Lo hace con dureza. *¿Quién le teme al* Herald*?*, pregunta. *El* Herald *es un pequeño diario de reducida circulación, escrito en un lenguaje que solo una minoría comprende en la Argentina. Las causas que defiende son moderadas y sus ideales son comunes. Le gustaría que se pusiera fin a las torturas.*
En febrero de 1980 escribe sobre la persecución a la que son sometidos los miembros de la secta religiosa de los Testigos de Jehová. Pregunta por los motivos del silencio de todos los partidos políticos y de la Iglesia ante este hecho de discriminación. Ve que los dirigentes y los portavoces de la opinión pública nunca se cansan de atacar la política económica, pero que en lo que respecta a las persecuciones son absolutamente discretos.
Cuatro meses después, el 19 de junio de 1980, reflexiona nuevamente acerca del síndrome de la ética en la Argentina. Dice que a medida que aumenta la inmoralidad también está en ascenso como fiel contrapunto la prédica de la moralidad. *En la Argentina, la prédica moral rara vez no está de moda.* Ve al país poblado de savonarolas y a una comunidad perpetuamente atravesada por la pasión del sermón.
Da cuenta de que, una vez más, la Argentina se ha convertido en una comunidad de santos.
Siempre en esta época, cuando la matanza del terrorismo de Estado había cumplido su objetivo, cuando la sociedad y sus portavoces ya pensaban en la administración de la paz futura en la Argentina, al permitirse ciertos disensos una vez filtrados por el tamiz de la espiritualidad ética, sobrevuela en el país un reto moral por la codicia de bienes de uso y bienes de cambio, por el festival fetichista de la plata dulce.
Neilson verifica una vez más el amplio abanico ideológico del puritanismo en la Argentina, la necesidad de diagramar siempre un mismo angelismo. Frente al generalizado terror al consumo de parte de intelectuales austeros, cristianos puros y hombres de bien, advierte que ha de ser imposible evitar convivir con los nuevos ricos del país.
Lo que ocurre es que a lo que se teme es a las masas, al archimencionado fenómeno de la aparición de las masas en la historia. Cuando nosotros decimos "masas" siempre nos referimos al peronismo o a los cabecitas negras, o los que bañaban sus pies en el 45, es decir a los protagonistas de un encuadre que a algunos les permite expresar su rechazo por el bajo pueblo y a otros su compasión o su amor por el mismo. Pero para Neilson las masas no son necesariamente pobres, a veces lo son, otras no. Hay masas en el Chaco, y las hay en Pittsburgh.
En nuestro país siempre queda bien manifestar un cierto desdén por los aficionados a nuevas formas de consumo. Es un signo de algún tipo de aristocratismo, ya sea de izquierda o de cualquier otra alcurnia rancia. ¡Qué horror aquellos viajes a Miami!, peores aun que los de hoy.
Neilson recuerda el antiguo adagio que dice que se necesitan tres generaciones para formar un caballero, y deduce que no se necesitarán menos para destetar a las masas de las series televisivas. *Sin duda, ver que miles de personas vuelven del exterior cargadas de un botín es menos atractivo que tenerlas trabajando en estancias feudales o demostrándose solidaridad unas a otras en barrios miserables... Mejor sería patrocinar a las artes. Pero la gente no es así. La mayoría debe saciarse de bienes de consumo antes de ignorarlos por innobles. Sería tan insolente despreciarlos por su grosería como ridiculizar la ignorancia de los pobres que no pudieron ir a la escuela.*
Más de una vez me pregunté cómo habría

maniobrado Neilson y su diario durante la guerra de Malvinas. Ser periodista de un diario inglés o ser un inglés público no era cómodo en aquellos días. Pero Neilson no digo que redujo, pero sí digamos que circunscribió el fenómeno de la guerra a su causalidad etílica. Sin mencionar jamás el referente individualizable de tal evocación. Nos dice que las guerras actúan como un tóxico poderoso cuyos efectos son similares para las naciones a los que produce el alcohol en los individuos. Un regocijado sentimiento de hermandad, un aumento suicida de la confianza propia y una disposición a creer lo que es normalmente increíble. Insiste en que por las guerras las sociedades pasan por todas las etapas tan familiares a las personas *amigas de la botella: de una sensación de dichoso bienestar a una histérica excitación autoafirmativa, y de allí a un malestar abrumador una vez recobrada la sobriedad [...] Por cierto se conocen casos de personas que firmaron la cesión de su futuro –y de sus familias– por un impulso alcohólico.*

Constata además que la guerra para poder cumplir sus objetivos de política interior, para soliviantar el entusiasmo general, debió inscribirse en la larga tradición de enfrentamientos épicos. Se pensó como el conflicto entre democracia y dictadura, colonialismo y libertad, imperialismo capitalista y Tercer Mundo, anglosajones y latinos, y finalmente, novedad terminológica de los tiempos: entre Norte y Sur.

Agrega que la guerra pudo administrar una buena dosis de adrenalina a los muchos racistas de América Latina, de todos aquellos que han visto a los ingleses como piratas homosexuales y otras variedades. *Tal como individuos de mentalidad aparentemente liberal, que después de unas pocas copas revelan una venenosa carga de odio para todos aquellos cuya complexión difiere de la suya.*

En abril del 83, y ante la gradual confección de un clima preelectoral, Neilson sitúa históricamente a las democracias políticas. Dice que las democracias siempre fueron una solución política ideada por pueblos sumamente agresivos y proclives a la violencia. La democracia no es el resultado de una conversión benevolente o del reconocimiento de seres letárgicos de sus propios instintos bovinos. Ni lo es del poder seductor de las teorías de los pensadores políticos ni del progreso de una humanidad que se civiliza según una razón de la historia, sino de la tregua entre pueblos sumamente violentos, como lo eran los septentrionales. La democracia fue una solución práctica.

Por eso concluye que las dificultades de instalar una democracia sólida en la Argentina no se debe a que *los argentinos sean demasiado beligerantes e individualistas. Más bien se trata de que no son suficientemente beligerantes e individualistas.*

(1984-1990)

En realidad, el testimonio de este período es un libro: *El fin de la quimera*. Neilson lo escribe cuando termina el gobierno de Alfonsín, y sigue los primeros pasos –hasta mediados de 1991– del gobierno de Menem. El fin del primer ciclo democrático después de la dictadura lo deja a Neilson con un humor poco amigable. Su libro más que un diagnóstico es una sentencia. Es el fin de la quimera de la que siempre han parasitado los argentinos. El problema es que una Argentina sin quimera con poco queda, tal es la delgada realidad que tantos fracasos le han dejado. Queda una costra. *Argentina se ha agotado*, dice. Y se hace eco de un cierto temor de que la Argentina no sea una nación auténtica sino meramente un conglomerado de personas que por diversos motivos habitan un mismo territorio.

Existe, como refuerzo de esta realidad, un miedo a la desintegración que incita a una hipocondría colectiva, que si bien imaginaria puede tener efectos reales, más aun cuando los remedios son equivocados.

La quimera a la que se refiere se condensa en pocas palabras, que siempre se dijeron, y que hoy, diez años después de la publicación del libro, no dejan de repetirse. Somos un país rico. Ya está, son cuatro palabras. Argentina, dice Neilson, es el anti Japón. Los japoneses son riquísimos pero insisten en creerse pobres, *a diferencia de los argentinos que por haberse creído ricos no han hecho más que empobrecerse.*

Esa idea de que hay un botín desaprovechado, de que los tomates crecen solos, de que sobra comida, que tenemos energía, que la pampa es el paraíso bíblico, y que –idea que es toda una voluntad– siguiendo con las Santas Escrituras, la eterna verdad de que si los argentinos dejaran de vivir en una Torre de Babel en la que cada uno tiene su propio idioma y jugaran más en equipo, entonces no habría quien los pare. Pero por motivos varios, la mayoría vive un agravado y humillante atraso material. *Los argentinos compiten con los rusos por el dudoso honor de ser los hombres blancos más indigentes del orbe.*

Para Neilson, la construcción nacional comienza a desmoronarse en la década del cincuenta con el fin de la ilusión peronista. A partir de ese momento el paisaje urbano de la Argentina le hace pensar en esas obras paralizadas hace más de una década, que cuando se agotó el capital quedaron a merced de la lluvia y los ladrones.

En este libro Neilson, para tomar una mayor perspectiva y aumentar el ángulo del enfoque, se despega de los análisis coyunturales orientados por las novedades diarias. Se permite ciertos remansos culturales. Nos dice que Argentina fue formada ▶

por España. Pero Neilson no manifiesta un particular regocijo por esta heredad. No escucha el son de las castañuelas, la emoción del cantejondo y el aroma del ajillo. Solo ve su impronta en el estilo de los políticos, el divorcio entre los ideales declamados y la vida real de las personas, en las posturas de los militares, las obsesiones de los clérigos y en el dogmatismo de los intelectuales. Se apoya en Octavio Paz, quien dijo: los países latinoamericanos son hijos de la Contrarreforma.

Sostiene que el ideal español es estático mientras al sajón lo percibe dinámico, es decir, repitiendo una palabra que en Neilson es toda una visión del mundo: moderno. Mientras la idiosincrasia española privilegia la armonía, la sajona quiere la libertad, lo que equivale, para Neilson, a la competencia. Nos dice que en nuestro país el conflicto es particularmente temido y que la sociedad insiste en buscar los medios para eliminarlo. Un equilibrio perfecto. En las democracias anglosajonas el conflicto es síntoma de vigor. Es por esta razón, concluye, que en la Argentina todo el tiempo se invierte energía en nuevas y repetidas formas de concertación.

La amabilidad de Neilson no tiene límites. En un rinconcito del libro, antes de proseguir con sus meditaciones culturales, agrega que nuestra querida patria le debe su independencia a Napoleón, y que su queridísima democracia alfonsinista le debe sus glorias a la señora Thatcher.

Neilson se detiene en el extraño fenómeno de nuestra autopercepción que nos da la imagen de que somos un país decididamente blanco. *El viejo lema racista según el cual la Argentina sería el único país blanco al sur del Canadá es una necedad y siempre lo ha sido, la Argentina es un país mestizo.*

Tiene razón Neilson, hay un mito de la blancura argentina. Una descalificación del mestizaje a través de la palabra "cabecita negra". Una seudoeuropeización. El único país casi enteramente blanco de la región es Uruguay, que mató a casi todos sus indios. Hay algunos negros, pero nada del mestizaje con el indio. Neilson invoca la teoría del hijo humillado de Martínez Estrada en su ensayo sobre el *Martín Fierro*. El hijo natural con padre desconocido, o el hijo natural de madre violada, o madre sometida y feudalizada. Este arquetipo psicohistórico Neilson lo encuentra en la situación social de los negros norteamericanos, en su tradición a la vez matriarcal y machista, en su virilidad obsesiva y en su anhelo de imposible venganza.

Si hay algo que Neilson detesta y juzga inmoral es la compasión que transmiten las buenas conciencias cuando hablan de negros, pobres, y otras minorías a las que se decreta sometidas, sojuzgadas, e imposibilitadas de progresar, palabra que esta vez sí usará, ya veremos, en su concepción de la lucha por la vida.

La psicología del hijo humillado provoca una autocompasión agresiva, una necesidad de permanente denuncia, una inacabada protesta contra la opresión colonial que los hijos de colonos realizan del mismo modo en que los puritanos denuncian a sus padres por haber tenido relaciones sexuales; esta mentalidad de hijo desterrado provoca una situación de desconfianza generalizada y una epidemia de *aquel tradicional vicio hispánico, la envidia*. Parece que al almirante Neilson no le alcanzó con derrotar a la armada invencible.

En *El fin de la quimera*, Neilson reserva sus mejores dardos al radicalismo, al que cree merecedor de un ajuste de cuentas luego de la debacle de 1989. Considera que la última performance del radicalismo no es sorprendente ya que si algo distinguió a este movimiento fue la convicción de que el crecimiento sin esfuerzo es parte del orden natural de las cosas, y que la misión del político es repartir los frutos de la bonanza.

Nada raro hay en esta candidez panzona si uno toma en cuenta las características de su máximo líder. Para Neilson, Yrigoyen se asemejó a un predicador protestante del Medio Oeste norteamericano que tuvo un aporte inestimable y notable al fracaso argentino. Hizo gala de una retórica fatua, de apotegmas silenciosos y de un elaborado moralismo sensiblero. Vocero de un latoso evangelismo ético, siempre combinó una mentada bondad personal con una menos mentada crueldad institucional.

Ni siquiera Perón, otro gran contribuyente al fracaso argentino, un conservador seducido por la geopolítica –seudociencia más peligrosa que la astrología–, no era tan gris, gazmoño y sibilino como Yrigoyen. Para qué seguir, es evidente que el radicalismo no es lo que más le gusta a Neilson, compraría cualquier cosa en el bazar de la política antes que semejante fruto. Al menos casi cualquier cosa dada su intransigente posición respecto a todas las formas de fascismo. Al menos, nuevamente, casi todas, ya que no reprueba con demasiado énfasis al gobierno de Onganía al que califica de no tan malo. A Neilson lo irritan mucho menos las mojigaterías de Onganía, o el espíritu fiestero de Menem, que el aire de buen

señor y las composturas de buenas señoras que tienen los radicales.
De todos modos, quien obtiene el Neilson de Oro al peor gobierno de la historia argentina es el general Lanusse, aun más notable en su contribución al desastre total que el otro general invocado por su amor a las botellas. Neilson lo hace merecedor de lo que vendrá durante la década del setenta. No menoscaba al general Onganía por el Cordobazo, acontecimiento desdichado que pone freno a un gobierno que no estaba llevando las cosas mal a pesar de los sueños devotos del escorial rosado. Suceso desdichado y bien aprovechado por los demagogos que intentaban subirse sobre los hombros de aquel otro gran demagogo.
¿No les encanta Neilson? ¿No es mejor que la divinidad griega Casandra que profetizaba en vano una vez abandonada por el dios Apolo?
¿Qué dice de la guerra sucia? Que fue el peor crimen de la historia argentina, pero que es difícil decidir quiénes fueron los responsables. Piensa que fue una obra colectiva a la cual muchos aportaron su cuota: militares, revolucionarios, políticos, intelectuales persuadidos de que las intenciones políticas justificaban los crímenes más aberrantes y que matar podía llegar a ser un ideal admirable. Como su libro dedicado a las quimeras argentinas logra perpetuarse en los primeros dos años del gobierno de Menem, y como alcanza a presenciar el alzamiento de Seineldín, lo describe como un hombre de inteligencia rudimentaria, de un fanatismo ultramontano, antisemita explícito, con la cabeza atiborrada de ideas pueriles acerca de la importancia de la Virgen y las diversas combinaciones satánicas de origen judeonorteamericanas-bolcheviques... Neilson percibe cómo en el intento de golpe de Estado de Seineldín se agrupaban a su alrededor la derecha peronista, el nacionalismo católico, sindicalistas primarios, intelectuales católicos frustrados y todos los lastimosos crédulos del irascible falangismo criollo.

(1990-2000)

Esta década le inspira a James Neilson profundas meditaciones. Continúa en sus columnas, reunidas en su reciente libro *Camus en el Fuerte Apache*, el desarrollo de sus posiciones conservadoras, liberales, anarquistas, putschistas, petardistas, sensatas, protorrepublicanas, antimediterráneas, radicalfóbicas, su rechazo al menemkrausismo, al montoneropiqueterismo; prosigue sus acideces contra el filisteísmo mediático, contra el caretaje periodístico, contra la formalidad de pacotilla que oficia de seriedad, contra la etiqueta denunciativa y contra Cortázar.
A quien le reconoce su talento como cuentista, pero no le adjudica ni un gramo de autoridad moral ni política para erigirse, o menos aun para ser erigido, en baluarte literario del hombre nuevo. En su nota de octubre del 90 dice que Cortázar fue un simpatizante activo de partidos gangsteriles, que no renunció a su compromiso con organizaciones genocidas, y que es sí, con certeza, un baluarte, pero de la ceguera de la casta intelectual latinoamericana. De la gente que, como Neruda y García Márquez, se solidarizaron con otra gente como Stalin y Castro, *en comparación con lo cual los militares del Proceso y sus esbirros se asemejan a filósofos benignos*.
Esta vez no estoy de acuerdo con este hombre de hierro, y para seguir un ejemplo cotidiano de Regis Debray, imaginemos que si un hombre hambriento llega a un pueblo de montaña, y si hay partisanos comunistas, en una mesa en donde comen cuatro, comerán cinco. Y si los hay fascistas no le conviene ser ni judío ni gitano ni oscuro. Una pequeña diferencia enorme.
Además considero un grave error histórico, político y moral, igualar en nombre de los derechos humanos y de la democracia liberal, al fascismo y al comunismo. Solo una mente obnubilada por la pureza liberal puede identificar a Fidel Castro con Anastasio Somoza y al Che Guevara con Pinochet. Ha habido una historia de las relaciones entre la revolución y los intelectuales, desde Voltaire, Víctor Hugo, Zola, hasta Rodolfo Walsh, que no se puede reducir a una sola y breve condena que dice que son productos del fanatismo sanguinario.
Indudablemente, si el espíritu democrático hubiera sido tan blanco, limpio, maleable y liso como un jabón usado, entonces, suponemos, se hubiera deslizado con gran facilidad por cualquier tubería nacional, pero no fue así. La democracia liberal creció en los países septentrionales de la mano del racismo colonial. ¿O no fue así, mi respetado Mr. Neilson? ¿O Gandhi fue elegido por el voto popular en unas elecciones diagramadas con el espíritu de tolerancia inglés?
Hoy en día la democracia liberal entona su himno sobre las cenizas del machucado imperio soviético, pero nada garantiza que la democracia liberal del capitalismo global no nos lleve a una forma de malthusianismo cuya crueldad puede llegar a sorprender a más de un bienintencionado.
Lo que caracteriza a Neilson es que no es un periodista que se dedica a probar continuamente lanzas contra el gobierno de turno. No está obnubilado por la presencia del Gran Papá que vive en el Estado. Es un radiógrafo de nuestra sociedad civil, y un especialista en la anatomía política de los formadores de opinión, que circunscribe a la casta de los intelectuales, a nuestros sectores litúrgicos y a las cofradías de los comités.
En nada se hizo eco durante la década al desfile del periodismo que representa a la gente. Porque, como el mismo Neilson lo dice, la gente no es la gente en general sino la clase media, y en especial la clase media porteña. No son los indigentes ni los pobres ni los carenciados. Son los que hacen de la moral una sola queja, expresada por el ▶

semantema indignante: ¡qué barbaridad! Distingue una escala de hipocresías. La de los denunciantes morales y políticos que usan a los argumentos de coartadas, y que disfrutan con el combustible que echan para avivar las llamas en las que casi siempre se queman otros, y otra, una hipocresía estratégica.

Por eso, cuando las olas no dejaban de barrer las playas de la moralidad y se acusaba a Menem de hipócrita, de ser un augur mentiroso que promete el primer mundo como jeque risueño de un tercero, Neilson propone la siguiente interpretación sobre la función de la hipocresía en la historia. Así como el filósofo y fabulista Mandeville en su relato de las abejas quería demostrar los beneficios colectivos de los vicios individuales, y la depresión general que emerge de un virtuosismo absoluto, Neilson, nuevo moralista barroco, nos dice que la hipocresía puede ser un motor de cambio social. Que el cambio depende en buena medida de la capacidad que se tiene de anticiparlo psicológicamente, atribuyéndose de antemano méritos no conquistados. *Todos los cambios políticos, económicos y culturales de la historia parecen haber sido producto de lo que podría calificarse de fantasías realistas, de la voluntad de millones de convencerse de que viven en cierta clase de sociedad aun antes de que esta haya cobrado estado concreto.*

Agrega que en el caso de que esta fantasía no sea realista, sino meramente fantasiosa, como el caso de la fantasía marxista o la populista, las cosas terminan en un desastre. *La propensión a adelantarse a la realidad puede tener consecuencias muy beneficiosas aunque solo fuera porque imaginarse haber logrado el premio hace más llevadero el esfuerzo necesario para merecerlo.* Así, con este dictamen, Neilson cree que la hipocresía es tan esencial para el progreso como las inversiones y el manejo sensato de las cuentas nacionales. En lo que a mí respecta, prefiero que no me mientan. No necesito dulce de leche para que se ponga en funcionamiento la maquinita obsesiva que se lubrica con las dificultades. Por supuesto que no me gusta que me digan que de todos modos el esfuerzo es inútil. La melancolía lleva al suicidio propio o ajeno. Pero de ahí a prometerme el postre para dentro de cinco minutos cuando el horno está roto y no se pagó el gas, no.

Pero hay que saber leer las intervenciones de Neilson. Sus escritos, por lo general semanales, se miden estratégicamente. No vehiculizan verdades absolutas. Son armas críticas, disolventes de creencias de autojustificación. Vaporizadores de miniideologías. Es un pensador político que embiste contra el abanico de legitimaciones que la sociedad civil inventa diariamente a través de sus letrados.

Terminaré esta recorrida con otras cuatro afirmaciones inactuales, como diría Nietzsche, de Neilson.

Una es que debemos dejar de pensar en modelos alternativos y sentirnos oprimidos por un pensamiento único, para así sentirnos obligados a buscar musas inspiradoras por cualquier alcantarilla en busca de otro modelo. Esta actitud solo sirve para justificarnos una vez más en un nuevo rol de candidez victimaria. Lo que sí debemos hacer es adaptarnos lo mejor y más rápidamente posible al que ya es universal.

Además, considera que hoy el paradigma es ecléctico. Lo conforman ciertas costumbres legales norteamericanas, algunas características económicas alemanas, la distribución del ingreso habitual en los países escandinavos, la preocupación por las artes de gobierno en Francia, la furiosa ofensiva contra la corrupción emprendida por los italianos. Me permito agregar dos ingredientes a este su eclecticismo geocultural: el humor inglés y la hospitalidad argentina.

La otra afirmación es que a un pueblo se lo conoce por el ejercicio de sus leyes de tránsito. Nos dice que en la Argentina debería darse una patente de nobleza al poseedor de un auto, como se hacía en el feudalismo con los dueños de caballos. De este modo se haría oficial la superioridad que confiere la movilidad acorazada sobre los mortales comunes, y haría de la prepotencia un derecho estatutario. Esta nota de hace unos años trata de los títulos honoríficos a los motorizados.

La tercera es una réplica a Alfredo Bravo sobre política educacional. Bravo decía que los niños jujeños no tenían por qué saber qué es un guardafaros y menos aun un cíclope. Que la educación debe tener que ver con la realidad local. Neilson le contesta con una nota que se llama "El miedo a las alturas". Dice que esto es facilismo populista que se disfraza de respeto al niño. Que en realidad con este amor que se siente no se transmite más que desprecio. Se presupone que a los niños pobres del interior debería dárseles una educación diluida. Por el contrario, un niño de una escuela rancho debe poder lograr la preparación de un alumno de colegio privado de la Capital Federal. El camino debe ser escarpado, no hay que dejar que lo allanen supuestos espíritus compasivos. El chico de Jujuy *necesitaría contar con una modesta biblioteca escolar, buenos maestros, un poco de comida, una familia consciente del valor de lo que está haciendo y, eso sí, un hambre insaciable de aprender... La pobreza puede ser un acicate, no una barrera infranqueable.*

Hay que poner fin al clima de lasitud y modorra educativa.

Por último retengo aquellas notas en las que Neilson refuta el pregón de la nueva cultura de la imagen, y nos habla de la importancia de la lengua, del valor de la cultura de las palabras para poder seleccionar, discriminar y hacer uso de la información; de la importancia de conocer el pasado cultural para poder comparar, y así crear obras dignas, y sospecha de una cultura juvenil autocomplaciente y alegre, que hace circular la promesa de millones de premios al nuevo soft que lanza a ciertos héroes al estrellato electrónico.

Y, finalmente, en momentos en que salió a la luz aquel libro de Sokal sobre la charlatanería de los intelectuales franceses posmodernos, Neilson dice que de poco sirve este tipo de hallazgo, que las humanidades ya han sido desgraciadamente bastante despreciadas, que en las obras de estos charlatanes hay ideas originales y valiosas, y que un mundo que no tenga una cuota suficiente de pensadores no científicos no tardará en hundirse en la barbarie.

eXistenZ DE DAVID CRONENBERG

¡LARGA VIDA A LA NUEVA CARNE!

por DIEGO BRODERSEN

Las imágenes de David Cronenberg son inconfundibles. Un mínimo conocedor de su obra podría reconocer un nuevo film suyo con solo ver diez segundos de alguna escena aislada. Esta característica extrema la comparten pocos realizadores: Bresson podría ser un caso; Herzog otro. Claro que en el caso del canadiense el reconocimiento no pasaría por un plano de manos entrelazadas o algún gesto exacerbado contra un paisaje imponente. El cine de Cronenberg resulta inconfundible por su carácter viscoso. No solamente por la viscosidad explícita, palpitante que suele poblar una gran cantidad de sus films sino además por otra implícita que, como un parásito incrustado entre los pliegues de sus historias, resta acuosidad a la cadencia narrativa y envuelve las acciones con un manto mentirosamente translúcido. Cineasta personal por antonomasia, ni el tránsito por carriles más tradicionales ni los presupuestos más importantes pudieron variar el eje de sus visiones distorsionantes. Jamás.

Quizá como resultado de la referida consistencia o tal vez por el miedo de los distribuidores a que alguna asociación de programadores de videojuegos presentara alguna querella o recurso de amparo, *eXistenZ* (así, con X y Z mayúsculas) pasó de largo de las salas de cine y recién ahora, más de un año después de su estreno mundial, es posible apreciar este último trabajo de Cronenberg, decimoquinto largometraje de su carrera, en la edición para video hogareño. La espera valió la pena. Cuando dentro de treinta o cuarenta años se revisen las películas sobre la realidad virtual de la década de los 90, *eXistenZ* resaltará del resto como un bicho raro. Como esa rana-lagartija de dos cabezas que se le cruza al personaje interpretado por Jennifer Jason Leigh a un costado de la ruta. De entre los jardineros tontos transformados en información binaria, el acoso sexual digitalizado y cierto videoclip ideado por algún Onán de la modernidad

que es preferible no recordar; de entre tanta parafernalia tecnológica aparecerá este extraño film en el cual el hardware no es ni negro ni lustroso y el software destaca por las escasas similitudes con lo que el imaginario popular ha dado en llamar "mundos virtuales". En el mundo de *eXistenZ* los *game-pods* –suerte de joystick sofisticado que todo usuario de juegos de consola conoce– son biológicos y palpitan y los cables para su correcto funcionamiento se enchufan directamente a la médula espinal del interesado a través de un orificio con poco de interface y mucho de anal. Ese orificio meridiano es el portal a través del cual puede accederse al mundo de los juegos que todo el mundo quiere jugar, que nadie puede dejar de jugar. La pesadilla de *Videodrome* se ha transformado aquí en la más concreta de las realidades. Cronenberg parece haber completado un ciclo y, para ello, ha dedicado una mirada retrospectiva hacia sus primeras películas.

El joven David, luego de abandonar la carrera de bioquímica por la de letras, realizó sus dos primeros largometrajes en el ámbito universitario, en blanco y negro y con escasísimos recursos. Son films cerebrales, alegóricos, autoconscientes y germinales. Es recién a partir de la trilogía iniciada en 1975 con *Shivers* –realizada gracias a un curioso y breve período en el cual el National Film Board of Canada dedicó parte de sus fondos para la producción de films de terror y ciencia ficción– cuando comienzan a transmutar y a conjurarse los elementos característicos de su obra. Debajo de la sombra acogedora de un George Romero en la cúspide artística de su carrera, Cronenberg iniciaba su periplo infecto-contagioso. En aquellas épocas los portadores de alguna nueva enfermedad iniciaban terribles epidemias creadas por un desarrollo científico sin sesgos éticos. Desde el científico obsesionado con el placer sexual de *Shivers*, pasando por el hospital de cirugías plásticas de ▶

La ciudad gélida de *Crash* ha desaparecido. También la fábrica de autos, los pasillos vacíos, la autopista, los cuerpos aquejados por el dolor y los accidentes, la muerte lenta y progresiva por no llegar al orgasmo tan deseado. Los personajes, en cambio, siguen siendo los mismos. ¿O acaso no jugaron con el sexo en medio de la chatarra, las piernas ortopédicas y las heridas de la carne? Hasta *Crash*, el cine de Cronenberg era erótico a su manera, es decir, mortuorio, insatisfactorio, viscoso.

En *Shivers*, la enfermedad (o el placer conviviendo con la enfermedad) se transmitía a través del beso. En *Rabia*, la actriz porno setentista Marilyn Chambers gozaba y asesinaba recurriendo a una extraña protuberancia de su cuerpo. En *Videodrome*, por su parte, había lugar para la observación y la mirada curiosa a unos labios incitantes que se comunicaban a través de una pantalla de televisión y de un estuche de video. En *eXistenZ* Cronenberg concluye su parábola sobre el sexo: pornografía clase B (*Shivers*), la muerte simultánea con el orgasmo (*Rabia*), el voyeurismo (*Videodrome*) y la insatisfacción sexual (*Crash*), cuatro caminos indispensables para participar en el juego virtual que propone su última película.

En *eXistenZ* los cuerpos no necesitan lastimarse porque ya están agujereados, inválidos, proclives al goce. El de Allegra Geller tiene una biopuerta en la espalda que es imprescindible para continuar dentro del mundo de *eXistenZ*. Junto a ella está el joven Pikul, recién iniciado en el juego, a quien el torpe y novato Gas sodomiza colocándole la respectiva biopuerta y paralizándole por un rato las piernas.

Las alusiones y referencias al sexo y a las enfermedades provocadas por el sexo son numerosas, como en todo el cine de Cronenberg. Sin embargo, a diferencia de *Crash*, donde las escenas eróticas ofrecían distintas vías de interpretación y análisis, en *eXistenZ* el cine de Cronenberg vuelve a ser revulsivo, gore, transparente, sutilmente vomitivo.

eXistenZ es una película asfixiante, claustrofóbica, asquerosa y simpática como los primeros films del director. Cronenberg jamás hizo una película pornográfica; solo *Shivers* se aproximaba al género en su alocada búsqueda de sexo grupal y del placer instantáneo que se transmitía boca a boca. En *eXistenZ* vuelve aquel Cronenberg sin disfraces ni ocultamientos, decidido a mostrar sus más queridos fetichismos. Para participar del juego, Allegra y Pikul necesitan que se les introduzca un dedo en la espalda y, además, precisan unas vainas gelatinosas que se van hinchando a medida que gozan. Como en sus films iniciales, la enfermedad es infecciosa, y en *eXistenZ* se transmite por medio de una vaina rojiza, escena en la que Cronenberg expresa su opinión sobre el sida. Los protagonistas concurren a un restaurante chino y el mozo les sirve un horrendo plato donde están los restos de un lagarto-sapo-salamandra, una criaturita clonada que la pareja conoce y que Pikul devora con cierto remordimiento. Como ambos están dentro de un juego virtual que desean ganar, él le dispara al mozo volándole una oreja y parte de la cara y utilizando un arma viscosa que un gracioso perrito deglute como si se tratara de su hueso diario. La extraordinaria escena de la visita de la pareja al estanque donde se pescan las criaturas mutantes para la fabricación de las vainas, confirma las diferencias estéticas y temáticas entre *eXistenZ* y *Crash*: ya no se trata de una gélida fábrica de autos ni de una carretera sin vida, sino de un montón de bichos extraños que sirven como material de experimentación. *eXistenz*, en ese sentido, no es un film narrado desde la mente de un personaje absorto y sorprendido por la presencia de algo "diferente" (*Almuerzo desnudo, Crash, M Butterfly*). Es una película cercana al botiquín del científico Brundle (*La mosca*), al tumulto sexual de *Shivers*, al agujero que la protagonista de *Rabia* tiene en el cuerpo y que necesita que lo penetren.

Tal vez el único momento desalentador de *eXistenZ* sea el desenlace, cuando los personajes retornan del juego. Sin embargo, en la última frase que dice el resucitado mozo chino, Cronenberg expresa su opinión sobre la pesadilla que acaba de concluir: *eXistenZ* es un lugar bello y peligroso, donde la muerte del sexo convencional encontraría su única salvación a través de una vaina repugnante. Gustavo J. Castagna

Willem Dafoe listo para colocarle la biopuerta al asustado Jude Law. Abajo, Jennifer Jason Lee, diosa virtual

Ficha técnica

eXistenZ, MUNDO VIRTUAL
eXistenZ
CANADA-REINO UNIDO, 1999, 93', **DIRECCION** David Cronenberg, **PRODUCCION** David Cronenberg, Andras Hamori, Robert Lantos, **GUION** David Cronenberg, **FOTOGRAFIA** Peter Suschitzky, **MUSICA** Howard Shore, **MONTAJE** Ronald Sanders, **INTERPRETES** Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Ian Holm, Don McKellar, Willem Dafoe, Callum Keith Rennie, Christopher Eccleston, Robert A. Silverman.

Rabid y culminando en la corporación ambiciosa de *Videodrome*, la progresión del individuo a un grupo cada vez mayor de personas enfermas se da en todos los ámbitos. Una progresión geométrica que en *eXistenZ* se ha infiltrado hasta en los más recónditos intersticios del planeta hasta adquirir categoría de normalidad. Para ese fin, lo estrictamente biológico ha tomado fuerza de los procesos tecnológicos y los canales de distribución comerciales, de tal manera que se ha invertido completamente el estado de las cosas: el peligro no es ahora el enfermo o el consumidor de la "enfermedad", sino el hombre libre de infecciones.

Ingresar en el juego que propone *eXistenZ* es como acercarse a uno de esos espejos de tres hojas que, ubicadas las laterales en el ángulo adecuado, devuelven infinitas imágenes contenidas en sí mismas. Pero sin la certeza de que se esté observando desde la orilla. Por esta vez la caja china no está en nuestras manos, nosotros estamos dentro de ella. En el juego de realidad virtual al que es sometido un grupo de avezados participantes, todo ciudadano sensato posee una biopuerta en la base de su columna vertebral. La excepción a la regla la conforma un grupo de renegados, los "realistas", gente poco dispuesta a dejarse seducir por esas otras realidades contenidas en envases atractivos y que pueden adquirirse en cualquier local especializado. Alguien intentará asesinar a Allegra Geller (Jason Leigh), diva de la programación y autora del juego que da nombre al film, quien deberá huir de los lugares que frecuenta junto a un novel empleado de la empresa para la cual trabaja, un Jude Law que se calza el papel como anillo al dedo. De allí en más, el pasaje de una realidad a otra y la aparición de piezas clave en el intento por resolver otro juego incluido dentro del juego general comienzan a complicar la trama y a alterar las percepciones. Como sucedía en *Videodrome*, la confusión de los personajes, incapaces de discernir entre diferentes niveles de ficciones y realidades, se traslada al espectador de manera subrepticia, generando rupturas y disloques bastante aterradores y, por qué no decirlo, extremadamente divertidos.

La otra viscosidad, la explícita, también tiene un papel preponderante en este extraño planeta donde la libido se ha corrido hacia el más absoluto de los fetichismos (Gustavo Castagna dedica sus líneas al respecto en otra nota). Quizá la elección más acertada del realizador en conjunto con Carol Spier, la diseñadora de producción, sea el hecho de no haber incluido elementos que remitan a la imaginería actual de cómo debe verse un film sobre la "virtualidad": computadoras, Internet, imágenes sintetizadas y demás no tienen aquí la menor cabida y han sido reemplazadas por la más acabada adoración de la carne. Quizás esa "nueva carne" que se mostraba incipiente en *Videodrome* y que ahora es moneda corriente. Forzando el sujeto, pueden encontrarse en *eXistenZ* reflexiones acerca del funcionamiento de las ficciones en la actualidad: si el arte narrativo decimonónico ha muerto, es entonces el momento de intentar otras aproximaciones o al menos de deformar las existentes. Personalmente, creo que el film está emparentado con el aspecto más lúdico del juego, del que siempre, en algún momento, salimos sanos y salvos, pisando terreno firme. De allí el parentesco con los primeros trabajos de Cronenberg, propuestas tan revulsivas como las adaptaciones de Ballard o Burroughs, pero más ligeras en su vuelo. Sea como sea, el viaje valió la pena. ¡Larga vida a David Cronenberg! ■

UN CAMINO PARA DOS DE STANLEY DONEN

HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARE

por SERGIO EISEN

Un camino para dos no es la película amable y romántica que promete la portada del video sino un áspero paseo por la historia de un matrimonio a lo largo de diez años de vida en común, que adopta la forma de un enorme mosaico compuesto por desordenados y aparentemente inconexos recuerdos de viajes. Las carreteras del sur de Francia con su alfombrada campiña se convierten en una enorme cinta sobre la cual se hilvanan los recuerdos de Mark y Joanna que van dibujando la silueta de esa relación a lo largo de los años.

Un simple gesto, un color o el sonido de la lluvia son las teclas que permiten abrir la caja de recuerdos que afloran sin obedecer a la línea rectilínea del tiempo sino al caprichoso mecanismo de las emociones. Joanna (Audrey Hepburn) acompaña a Mark (Albert Finney), que debe empezar un trabajo en Saint Tropez como arquitecto, y se siente decepcionada porque acaban de perder la oportunidad de pasar dos días a solas. Cualquier motivo sirve de excusa para abrir fuego bajo la forma de palabras que hieren como navajas o silencios que quitan el aire. Los dedos nerviosos de Joanna juegan con su anillo de bodas que en ese momento deja de serlo para convertirse en la cadena de un presidiario. Mientras se pregunta en qué momento dejaron de ser felices juntos, ve pasar desde la ventana del avión un diminuto ferry que la lleva al recuerdo del día en que conoció a Mark. La película salta inmediatamente al momento del primer viaje juntos, ya casados, en un viejo MG descapotable que es empujado por Joanna para hacerlo arrancar. La estructura atomizada de la película es análoga a la crisis y fragmentación que sufre ese vínculo. El tema surge de su propia forma cinematográfica, y a medida que avanzamos por esa carretera nos damos cuenta de que no estamos ▶

ante una sucesión de postales o souvenirs de viajes sino frente a un complicado caleidoscopio emocional en el que se reflejan el egoísmo, la intolerancia, el deseo, el aburrimiento, la infidelidad... y el profundo lazo que los une.

Unos meses atrás, cuando vi la subvalorada *Nuestro amor* de Rob Reiner con su dura mirada sobre el matrimonio, no pude evitar compararla con esta película de Donen. En una emotiva secuencia orquestada a través del montaje se alterna una situación feliz con otra amarga a lo largo de la historia de ese matrimonio: un nacimiento / una pérdida, una despedida / un reencuentro, un portazo / un beso. La respuesta a la pregunta "si tiene sentido seguir juntos" surge de esta confrontación de los grandes hitos de un matrimonio en el marco de una familia.

Mientras que Reiner cuenta la historia de una pareja desde la ventana de su comedor diario, Donen lo hace apartando a los Wallace de su hábitat cotidiano. En su película todos los personajes secundarios tienen un carácter periférico y no intervienen, en forma directa, en las decisiones de la pareja. No hay, como en *Nuestro amor*, suegros ni suegras, ni amigos consejeros, no sabemos nada acerca del pasado de Joanna, y Caroline, la hija, aparece fugazmente solo para resaltar el egocentrismo de Mark. Tampoco conocemos su casa ni podemos intuir sus gustos a través de ella. El paisaje de Mark y Joanna es una eterna carretera vacía y la decisión de seguir juntos en ella depende solamente de su mutua voluntad.

La escenificación de la película aísla a los Wallace y los despoja de todo rastro de lo cotidiano para circunscribir sus dudas e insatisfacciones dentro de un horizonte existencial. En contraste con la película de Donen, *Nuestro amor* plantea una causalidad psicológica con respecto al deterioro de la pareja. ¿En qué momento del matrimonio Pfeiffer deja de ser una chica juguetona para convertirse en la réplica de su madre tensa y estructurada?

Donen y el guionista Frederic Raphael enfocan la cuestión desde una perspectiva menos tranquilizadora porque los cuestionamientos de Mark y Joanna son mayores que las respuestas que pueden encontrar en su caja de recuerdos. A la pregunta ¿qué espera el uno del otro o en qué momento dejaron de ser felices juntos... si alguna vez lo fueron?, se abre un interrogante más visceral: ¿qué espera cada uno para sí mismo? ¿Son una pareja o dos individualidades replegadas sobre sí mismas solo dispuestas a compartir un espacio común?

Cuando Mark y Joanna discuten sobre el sentido del matrimonio, hablan sobre un concepto abstracto sin tener en cuenta las personas y sus lazos afectivos. En uno de sus primeros viajes contemplan aterrados a una pareja mucho mayor que no parece muy entretenida. ¿Qué clase de gente se sienta así sin decir nada?, se preguntan. ¿Gente casada?

Albert Finney y Audrey Hepburn en su primer viaje juntos por las carreteras del sur de Francia

La institución del matrimonio aparece como el recipiente donde se vuelcan las insatisfacciones de los Wallace cuando en realidad ni Joanna ni Mark saben qué hacer con sus propias vidas. ¿Es el matrimonio como institución responsable de que una pareja se siente en una mesa sin tener nada para decirse?

Viendo esta circunstancia desde otra perspectiva, ¿acaso no es una de las delicias del matrimonio compartir una mesa sin necesidad de hablar, sin que esto sea un síntoma de aburrimiento?

A lo largo de los años Mark cumple su sueño de pasar de mochilero a profesional exitoso con el único beneficio de haberse convertido en un hombre más rico.

En *Un camino para dos* aparecen dos grupos de personajes periféricos. Uno de ellos es la insoportable familia americana con la que los *ingleses* Wallace tienen la feliz idea de compartir unas vacaciones. Los tilingos Manchester y su hija consentida y caprichosa son el prototipo de familia en el que los refinados Wallace jamas quisieran verse reflejados.

El segundo grupo permite delinear a los Wallace desde una perspectiva sociológica a diferencia del primero con su enfoque antropológico. Los Dalbret son una pareja de millonarios que contratan a Mark como arquitecto de su empresa constructora en la Costa Azul. Joanna, que por momentos parece tan esnob como su marido, se siente atraída por los beneficios que le reporta pertenecer al entorno de una clase más alta pero al mismo tiempo los percibe como una trampa que los coloca en el papel de esclavos sometidos a los caprichos de un millonario que los utiliza como bufones de la corte.

A medida que avanza la película, los recuerdos parecen cada vez más fragmentados y el tema musical de Henry Mancini ha pasado por tantas tonalidades que uno no podría precisar si esa canción es romántica, juguetona, tremendamente desgarrante o la suma de todas esas sensaciones.

Durante la filmación de *Un camino para dos*, Audrey, Finney y el propio Donen estaban atravesando situaciones de divorcio parecidas a la de la ficción.

Todos sufríamos lo mismo que los personajes de la película –cuenta Donen en una entrevista–, *fue un trabajo que nos caló hasta el alma. Por eso me asombra siempre cuando alguien me dice que es una película romántica, porque yo pienso que tiene una mirada dura, penosa. No debería ser deprimente sino crear la conciencia de que cuando uno se enamora de alguien no viven felices y comen perdices. Eso es la película. Si tiene algo mínimo que decir o algo enorme que decir, es eso, que al final no te vas bailando en una balsa como en* Una cenicienta en París *mientras te rodean los cisnes. Que la vida no es eso, la vida es como una relación de matrimonio, donde hay mucho dolor y a pesar de eso podéis quedaros juntos, que has creado un lazo y que puedes crecer teniendo este lazo, que es enorme, pero que no es la euforia, que la euforia no existe eternamente entre dos personas. No debería tomarse como algo triste, sino como la madurez de aceptar la vida tal cual es. No está bien que de niños nos hayan contado que la vida iba a ser una eterna felicidad, eso es una mentira... La película no funcionó comercialmente porque no estaba envuelta en una capa de azúcar. Porque no sales de la película pensando que la vida es una bendición, sino pensando que la vida es muy difícil.*

Algo extraño ocurre con *Un camino para dos* porque a pesar de su desaforado realismo es al mismo tiempo una película artística y mágica. Su grado de estilización, su gracia y ligereza son las mismas que definieron el

Ficha técnica

UN CAMINO PARA DOS
Two for the Road
EE.UU., 1967, 106', **DIRECCION** Stanley Donen, **PRODUCCION** Stanley Donen y James Ware, **GUION** Frederik Raphael, **MUSICA** Henry Mancini, **MONTAJE** Richard Harden y Madeleine Gug, **DIRECCION ARTISTICA** Willy Holt, **INTERPRETES** Audrey Hepburn, Albert Finney, Eleanor Bron, William Davies, Claude Dauphin, Nadia Gray, Jacqueline Bisset.

sello Donen en sus mejores musicales. El lujoso envoltorio que la recubre, desde la psicodélica secuencia de títulos, sus ambientes mediterráneos, hasta el sofisticado vestuario que luce Audrey Hepburn diseñado por Rabanne y Mary Quant, se convierte –dentro del contexto áspero de esta historia– en un barniz epidérmico que ayuda a resaltar por contraste el vacío y el aburrimiento que los Wallace no pueden llenar.
Su compleja estructura –con sus idas y venidas en el tiempo y los abruptos cambios de tono en la narración– permite intuir la enorme planificación que hay detrás de ella sin que se pierda ni un gramo de espontaneidad.
El carácter protagónico del montaje (pautado desde el guión) y la forma en que se va reconstruyendo la imagen completa de este matrimonio tienen muchos puntos de contacto con *El ciudadano*. Como si se tratara de un poliedro lleno de aristas y recovecos, la personalidad y la *totalidad* de Kane solo podía armarse al ensamblar las miradas de los distintos narradores que captaban, desde su subjetividad, distintos escorzos de esa figura compleja y enigmática.
En *Un camino para dos* llegamos a entender cuáles son las coordenadas del vínculo entre Mark y Joanna cuando podemos unir ese caótico y desordenado rompecabezas de sentimientos cuyas piezas aparecen bajo la forma de recuerdos de viajes.
El guión de Frederic Raphael es una catarata de observaciones lúcidas que gracias al encanto de Audrey y Finney nunca resultan retóricas. Aquí va un montaje con algunas de las mejores líneas del diálogo:

Joanna y Mark miran a una pareja que está saliendo de la Iglesia.
Joanna: No parecen muy felices.
Mark: ¿Por qué habrían de serlo? Acaban de casarse.

Mark: ¿Para qué seguimos con esta farsa? ¿Vale la pena?
Joanna: Sí, a veces lo vale. Pero no ahora.

Mark siempre pierde su pasaporte... y Joanna siempre se lo encuentra.
Mark: Si hay algo que odio es una mujer indispensable.

Joanna: Recuerdo cuándo el sexo dejó de ser divertido.
Mark: ...y empezó a ser oficial... Lo recuerdo.
Joanna: Hubo un tiempo en que estabas feliz de estar casado conmigo. Recuerdo nuestro primer viaje juntos en el viejo MG. ¿Para cuál de mis cumpleaños te lo regalaste?
Mark: Termina con tus ataques.
Joanna: Pero si no he dicho nada.
Mark: Porque uno utilice el silencio, no quiere decir que no esté atacando.

Después de que Joanna tiene una aventura con otro hombre...
Mark: Creí que lo nuestro duraría toda la vida.
Joanna: Nunca quise que ocurriera.
Mark: Me humillas y luego vuelves. ¿Estás segura de que recuerdas cuál de los dos soy yo?
Joanna sale llorando, Mark corre tras ella y se cae en la pileta. Los dos estallan en risas.
Mark: Fui tan estúpido.
Joanna: Los dos.
Mark: Siempre estaba yo...
Joanna: Lo siento, ¿podremos olvidarlo?
Mark: Yo no, pero me alegro de que hayas vuelto.

Mark: ¿Qué harías si nos divorciáramos?
Joanna: Llorar. ¿Por qué nos divorciaríamos?
Mark: ¿Y si me muriera o si no existiera?
Joanna: Pero tú existes. ¿Por qué haces esa pregunta?
Mark: Porque sabía la respuesta.

Mark: Prometiste que cuando nos casáramos serías feliz.
Joanna: Lo sé.
Mark: ¿Por qué no puedes ser siempre feliz?
Joanna: Porque no puedo.
Mark: Rompiste tu promesa.
Joanna: Suelo ser feliz. Te amo, si te sirve de algo.
Mark: No es el tema.
Joanna: Debería serlo.
Mark: Tienes razón... Busquemos un hotel.

Por distintas carreteras, la artística visión de Donen y la doméstica pero sincera visión de Reiner cruzan la frontera del *happy end* sin que ninguna prometa ni asegure la felicidad de sus matrimonios. A pesar de todos los obstáculos, ambas coinciden en el hecho de que sus personajes nunca dejaron de amarse. En la última escena Mark –siempre despistado– se da cuenta de que su mujer le sacó el pasaporte para hacerle una broma. Ambos se besan y se bendicen con un perra/bastardo que sintetiza lo maravillosamente infelices que van a seguir siendo los Wallace.

Tal vez Mark tiene razón cuando le dice a Joanna que deben admitir que han cambiado a lo largo de diez años de casados o que un matrimonio puede definirse cuando la mujer le pide a su marido que se quite el pijamas... para lavarlo.
Este chiste algo tonto que dice Mark en pleno idilio mediterráneo en la época en la que él y Joanna no pueden resistir hacer el amor aunque ardan como brasas, me recuerda un cálido texto que escribió Susan Ray dedicado a su esposo Nicholas. Susan cuenta que una noche se quedaron viendo por la televisión *En un lugar solitario*, una de las películas de su marido.
Llegamos a la escena donde Bogart quiere ayudar a Gloria Grahame a cortar el pomelo para el desayuno, pero el cuchillo está curvado y él trata de enderezarlo. Esto, me dijo, es lo que más se parece a una escena de amor: nada de luces tenues, descorche de botellas de champán o velas encendidas, únicamente dos personas tendiéndose la mano mientras realizan las tareas cotidianas. ¿Quién en su sano juicio cambiaría el champán por el pomelo?... Solo después de llevar varios años viviendo sola he aprendido a valorar el dulce y total consuelo que producen los intercambios entre criaturas... Sí, pomelo por favor.

La anécdota me hace pensar que en alguna parte del camino Mark y Joanna perdieron el placer de compartir las cosas cotidianas.
El final feliz de *Un camino para dos* y *Nuestro amor* no alcanza para aliviar una honda sensación de desconsuelo. Nada parece indicar ningún cambio en la vida de los Wallace. No estoy convencido de que acaben con sus ataques feroces o que puedan ayudarse a cortar un pomelo para el desayuno. Sin embargo, algo me lleva a confiar en la solidez de ese vínculo y en la determinación de Mark y Joanna de mantener unida esa relación, una relación que marcha y sobrevive a pesar de ellos mismos.
Siempre se recuerda a Stanley Donen por sus extraordinarias películas musicales. Es posible que detrás de un musical se esconda una historia amarga. Solo un director con una aguda percepción de las relaciones humanas y una enorme sensibilidad artística puede ser capaz de crear una película áspera como el ripio de la carretera y al mismo tiempo mágica como un musical.

ENTREVISTA CON **MARIO LEVIN**

Cuatro años después

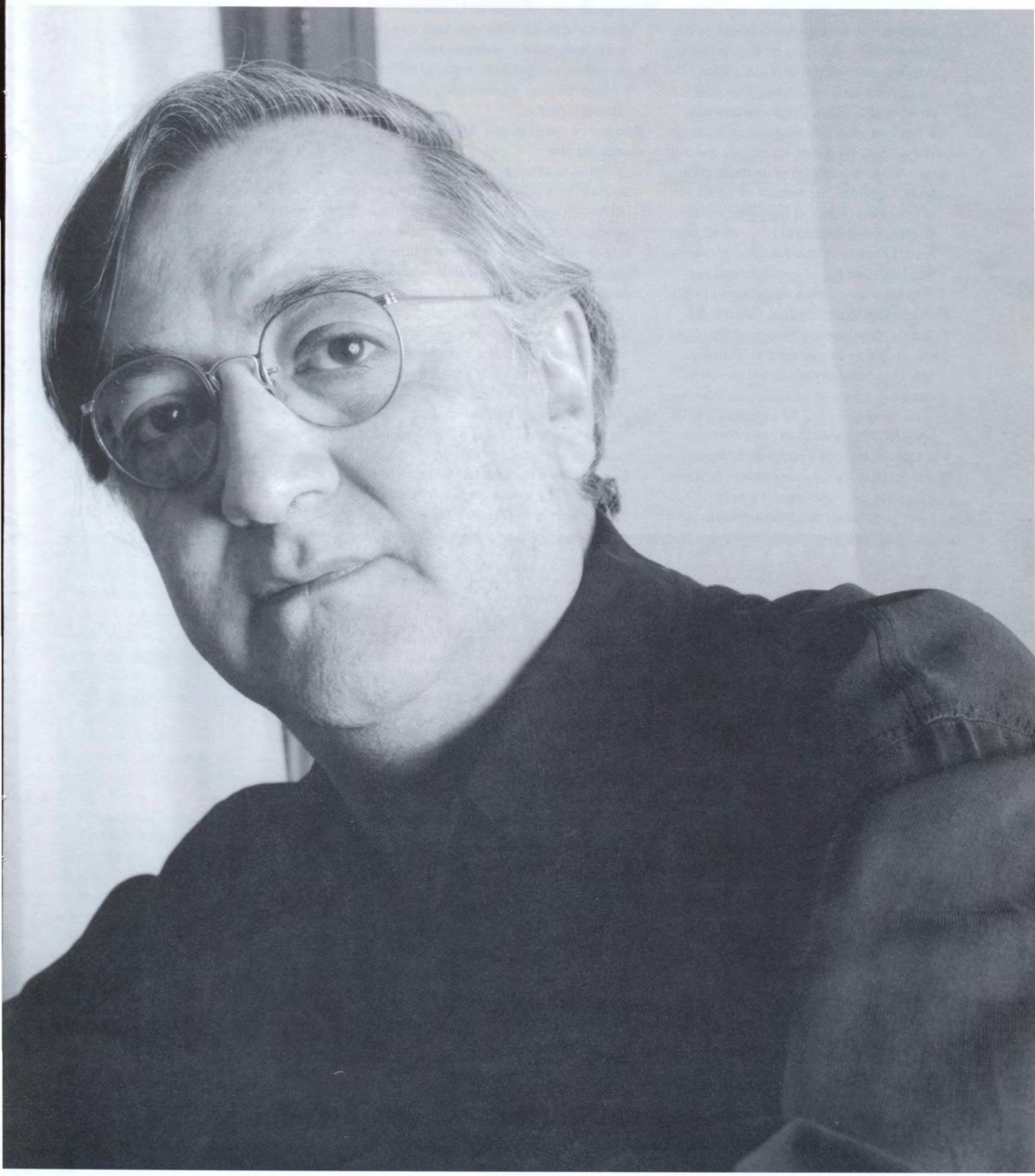
Sotto voce fue un objeto extraño en el cine argentino. Primer largometraje de un psicoanalista que rondaba la cincuentena, fue una de las pocas películas distintas en una época en la que no se pensaba en una renovación del medio. En esta charla con *El Amante*, Levin cuenta lo que aprendió de esa experiencia y cómo ve las cosas hoy. **por QUINTIN**

¿Qué fue de tu vida después de *Sotto voce*?

Sotto voce se estrenó a fines del 96, en un mal momento. Las críticas fueron unánimemente buenas, pero la película no anduvo comercialmente. Después participó en algunos festivales, pero no pasó nada demasiado importante. Así que me dediqué dos años a superar el bajón personal y a pensar cómo iba a pagar las deudas. Tenía la sensación de que había hecho un gran esfuerzo, una película que podía significar algo diferente en el cine argentino, inaugurar algo, pero que empezó a desaparecer de la cabeza de la gente, aun de la que le había interesado la película. Pero la experiencia me sirvió para reflexionar. Hasta allí, el tema del público no figuraba entre mis prioridades. No sé si es importante en otras formas de arte. Pero el cine cuesta mucho dinero y hay que tratar de que una película al menos no dé pérdidas. Esto no significa hacer concesiones, sino que hay que aprender a pelear la distribución y el lanzamiento. Si uno no hace eso, es como si fallara la puesta de cámara, el guión o la elección de los actores.

Hiciste la película dentro de un cierto aislamiento. ¿Por eso es que después empezaste a juntarte con otros directores, a hacer política gremial?

Sí. Hasta entonces el Instituto de Cine no existía para mí. Hubo un concurso, me presenté y gané. Eso era todo. Pero después comprendí que había que tratar de influir en su política y eso implica bailar con el que te toque, ya sea Mahárbiz o la nueva administración. Así fue que fundamos una entidad llamada DIC, con Sergio Bellotti, Luis Barone, Marcelo Schapces y otros ▶



más jóvenes como Gustavo Corrado o Rodolfo Durán. Somos gente a la que nos une, en principio, el haber mantenido una relación real con la dictadura, una experiencia personal o política. Eso determina un poco el diálogo que uno puede tener, cómo funcionar con otros grupos y con el Instituto. Hace poco, alguien me contó que se encontró con Wenders y le preguntó por qué vivía en Estados Unidos. Wenders le contestó que prefería hacer cine en Estados Unidos y no política en Alemania. Pero, desgraciadamente, acá no veo otra posibilidad que hacer política. Crear las condiciones para que siga existiendo la posibilidad de hacer cine. En la Argentina, las fuerzas en lucha son la televisión contra el cine independiente. Nosotros tenemos al zorro en el gallinero. Los canales que vacían el fondo de fomento, que hacen películas que son pavadas y que tienen un proyecto político ideológico de dominio cultural. En Europa, la televisión tiene prohibido poner un pie en lo que sería el Instituto. Más bien tiene obligaciones: producir, dar plata, comprar películas. La televisión subsidia el cine. Acá subsidiamos a la televisión. Frente a eso existen distintos grupos, formados a partir de historias previas, que hasta ahora fueron de mutua oposición pero que espero que hacia adelante puedan ser de alianza política. Yo puedo suscribir lo que dicen muchos otros y recíprocamente.

Actualmente, la mayoría de los cineastas llega a filmar después de haber pasado por una escuela de cine. La tuya fue una formación atípica...

Al cine se puede llegar por muchas vías: las escuelas de cine, la industria, el teatro o, en mi caso, desde una formación autodidacta a la que uno aporta su background, como la práctica intelectual. Yo empecé hace mucho, cuando no existía el video y uno se enteraba de las películas leyendo y mirando fotos. Después uno trataba de ver las películas y, a veces, cuando lo conseguía, resultaba que uno las había imaginado en blanco y negro pero eran en color, para poner un ejemplo. El que viene de una escuela de cine tiene un acercamiento, una facilidad relativamente natural. Un médico que se recibe en la facultad puede ser bueno o malo, pero sabe lo que tiene que hacer. Trabaja en una guardia, se emplea en una prepaga. Sabe de qué se trata. Eso se aprende en la escuela. No sé bien lo que les a pasa a los estudiantes con el cine en sí. Creo que, en general, salen con preocupaciones de tipo social. Tienen menos una poética desgarrada, como lo que de pronto se ve en poesía, con los pibes de veinte años leyendo a Artaud. Es maravilloso poder hacer cine a los 25 años. Aunque la edad de madurez de un cineasta es a los 40, cuando ya asimiló muchas cosas de la vida y de la formación intelectual, cultural o artística. Cuando ya se copó con pintores, con arquitectos, ya viajó, ya tuvo tres mujeres... Es cierto, a mí me faltó hacer mis películas de la inmadurez, pero no se puede decir que *Sotto voce* fuera mi ópera prima habiendo hecho psicoanálisis, publicado una revista de teoría y crítica de cine. No fue como el pibe que sale del colegio.

Pero hoy no sos el mismo. Entraste en el mundo del cine.

Es cierto. La diferencia empieza después de hacer una película que pasa a figurar dentro del mercado. Críticas, festivales, público, deudas. Es también un aprendizaje de vida. Hay una diferencia entre el que sabe de cine y el que hace cine. En algunos casos, modifica totalmente la visión. Es el caso de Truffaut, que a partir de un momento empezó a pensar exclusivamente como director, circunscribió toda su manera de pensar a la profesión. Cuando los *Cahiers du cinéma* dejaron de publicar fotos en la época maoísta, Truffaut declaró que él sabía que en una película había relaciones teóricas, pero que él las aprendía en el montaje y después se las olvidaba. Pero en Godard, por ejemplo, el efecto fue diferente. Sigue pensando el cine como un intelectual. A mí me pasa un poco lo mismo, pero el campo de la reflexión se me amplió enormemente.

¿En qué dirección?

Sobre todo en lo que hace al trabajo con los actores. Cuando me pongo a dirigir, me encuentro con el problema del actor y del personaje. Eso es algo a lo que te enfrentás cuando hacés cine, no de afuera. Antes, incluso cuando hice películas en video, estaba preocupado por un buen encuadre, una buena composición y un buen montaje. Pero en *Sotto voce* me enfrenté con la creación de los personajes, so pena de que la película cayera en el ridículo total. Por ahora –porque después de la próxima película tendré que replanteármelo– saqué algunas conclusiones. Para mí hay una ecuación, que después la encontré en algo que dice Godard: el actor debe morir para dar vida al personaje. Es algo que el actor da, pierde la voz para que el personaje hable. Pierde el cuerpo para que el personaje tenga el suyo. Hay una suerte de transmutación. En eso reside el arte del actor. Cómo lo hace no me importa, depende de su formación. Yo voy a estar ahí simplemente para ayudarlo. En principio, se trata de ponerse de acuerdo sobre quién es ese personaje. Que él y yo sepamos de quién estamos hablando. En *Sotto voce* me ocurrieron tres situaciones distintas. Un día Lito Cruz me pidió que nos encontráramos para hablar de Walenski. Y me habló en primera persona. Dónde nació, dónde se educó, que le decían el polaco, que vivía en Avellaneda, por qué hizo pesas. El hizo la reconstrucción biográfica del personaje y yo le preguntaba detalles. Estaba inventando para mí. Después de dos horas de hablar sabíamos quién era Walenski. Nadie más lo supo en el mundo. Adjemián, en cambio, se rapó. Le cambió la vida, le quedó una pinta de loco impresionante. No le paraban los taxis, en la calle lo miraban raro. Con su capacidad de actor construyó todo. Un día vino y me dijo: de mí olvidate. Norma Pons construyó todo a partir de la voz. Empezamos a leer el diálogo y ella entendió a esa mujer a partir de lo que decía. El tono de voz, la cadencia de las frases, le sirvieron para decir: está mina es así. También funcionó. Con Patricio Contreras, en cambio, no encontramos la manera y es el personaje más flojo a pesar de su importancia. Pero sin personajes, el cine no existe. Creo que es un camelo muy grande eso de las escuelas de actores para cine. Leí el libro de Mamet sobre los actores. Dice que lo que tiene que tener un actor es estado físico, buena voz y el coraje para subirse a un escenario o pararse frente a una cámara para hacer lo que tiene que hacer, decir lo que tiene que decir en el momento correcto. Y el público se lo va a agradecer. Eso es todo lo que tiene que hacer un actor, que es muchísimo. Si uno está haciendo algo verdaderamente, si se logró que el personaje sea verdadero, si el personaje llora, el actor va a llorar porque el personaje es el que llora.

¿Cuál es la dificultad con los actores en el cine argentino?

Hay una mala herencia que tiene que ver con el corte a fines de los años cincuenta. No digo que antes los actores fueran muy buenos, pero al menos había un registro. Había gente que no era muy plástica, que siempre hacía lo mismo, pero en el cine americano también los había. Pero después se perdieron. Hoy los actores no saben en qué recostarse. No hay un lenguaje común, como para decir "a ver cómo hizo De Niro en *Taxi Driver*", aunque no

haya que imitar. Pero no hay un universo del trabajo actoral del cine argentino, una tradición cinematográfica para los actores. No hubo una preocupación de los directores por crear personajes, no es un problema que se planteen. Los personajes dependen del actor. En *La historia oficial*, ¿qué personaje es Norma Aleandro? Más bien es una estructura vacía que representa a cualquier profesora, digamos. En cambio Walenski no es cualquier pesista. En el arte se trata de singularizar para después poder generalizar. En el cine argentino se empieza por cualquier otro lado. Y se termina en que los actores más prestigiosos creen que deben interpretar y se reservan el derecho sobre el personaje porque lo interpretan. Eso es lo que no hay que hacer. El actor debe desaparecer tragado por el personaje. Acá, en cambio, el actor permanece intacto y ofrece sus dotes histriónicas al personaje. Encima, si no se pone de acuerdo con el director, sale todo mal. Como Contreras en *Sotto voce*, que vino con película propia. Pero un personaje en cine produce interés personal, identificación, despierta una relación de humanidad con el espectador. Incluso en actores muy histriónicos, como Brando o De Niro, en algún momento está el personaje. Si no, es un monigote que lo aguantás diez minutos y después te harta.

¿Cómo ves el cine del mundo hoy?

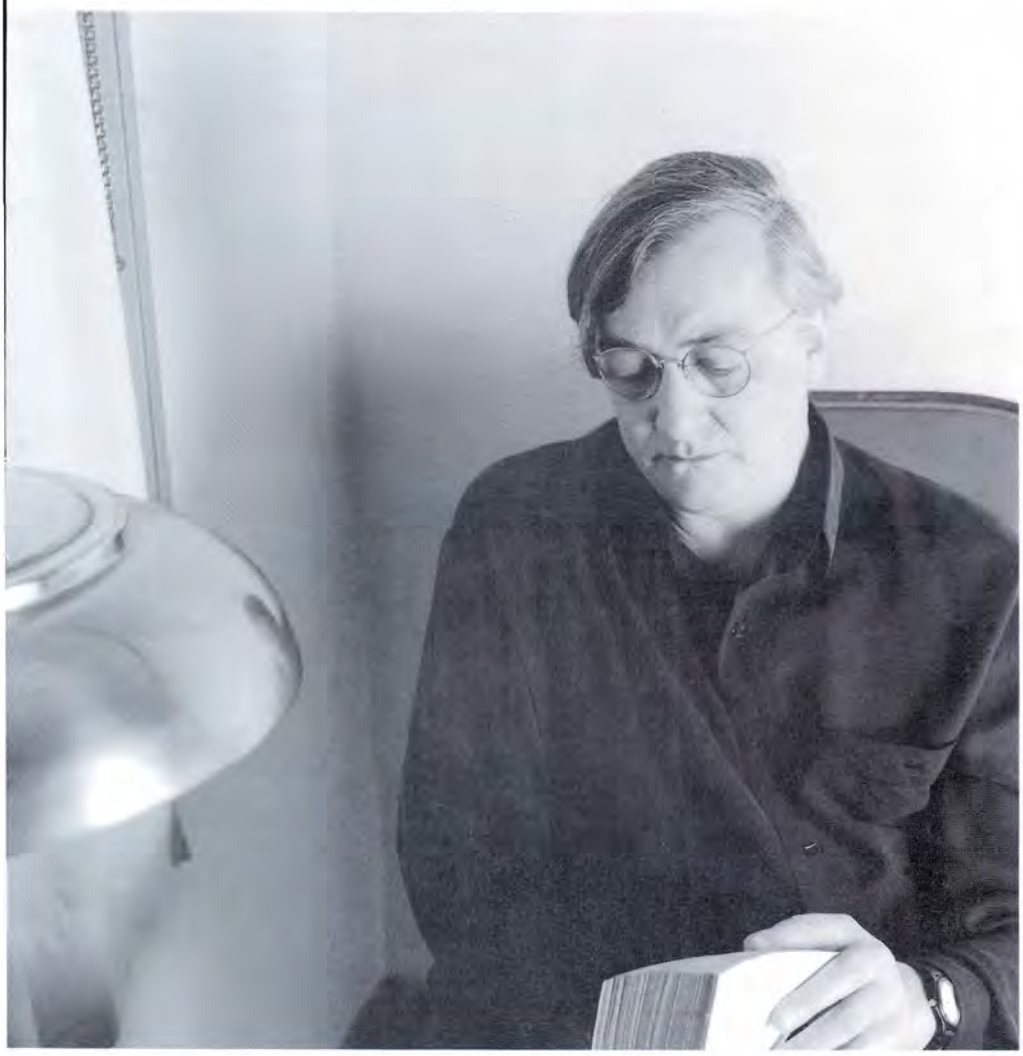
Creo que no hay demasiada reflexión teórica. Cuando Eisenstein hizo su teoría del encuadre y del montaje, y después Bazin habló del fuera de campo, circunscribieron un poco el campo de reflexión teórica del cine. Después no hay cosas que tengan un valor equivalente. Hay sí, algunas cosas sobre la relación entre el cine y el tiempo, pero que no se instalan tanto. Los grandes directores de hoy, como Lynch, Ruiz, Wenders, Kiarostami, Sokurov y algunos más, diez o quince que debe haber (no Almodóvar precisamente), están trabajando en el cine como tiempo. Es lo más novedoso. En *Una historia sencilla* de Lynch, eso aparece de una manera muy clara. Un viaje que tiene un punto de partida y uno de llegada y el resto es incierto, paródico, el resto es tiempo. Los directores se están enfrentando con eso. También es el tiempo el que instala la muerte cercana o deseada. Es uno de los espacios que se abre. Fassbinder, por ejemplo, no se lo planteaba: en él todo estaba en los personajes, en la dramaturgia, en el arte dramático (además de ser un virtuoso con la cámara). No sé qué haría hoy. De repente, hoy los personajes están asegurados y hay que ponerlos a navegar para entrar en otra dimensión, algo propio del cine que nunca fue tomado "conscientemente". El uso de los grandes angulares representa la introducción de la vida cotidiana pero deshaciéndola. Se ve en la película de Lynch y también en *Madre e hijo* de Sokurov. Habría que pensar sobre eso. Pero te da mucha fuerza que haya directores como esos. A mí me permite separarme de la hojarasca y ponerme a trabajar, encontrar la libertad. Esos tipos te permiten suponer que todavía se puede hacer cine.

¿Cuáles son tus proyectos inmediatos?

Tengo dos. Uno es *Ana Botero*, un guión que escribimos hace dos años con Luis Gusmán. Trata sobre dos mujeres cuyos maridos desaparecieron y que se encuentran hoy en Buenos Aires. Me presenté para un crédito del Instituto. El otro proyecto es una comedia, que me parece dificilísimo. Es el día en la vida de una actriz que esa noche estrena el monólogo de Molly Bloom del *Ulises*.

¿Qué pensás de la crítica en la Argentina?

Al revés de lo que opinan mis colegas, creo que tiene una gran necesidad de encontrar directores o películas que le gusten. Confían poco en su propio trabajo reflexivo y ocupan ese lugar con el director de turno. En mi caso, creo que les gustó *Sotto voce*, la trataron bien, pero después no hicieron ningún esfuerzo por pensar a partir de ella. Me gustaría que cada película sea un punto de partida para la reflexión sobre el cine, que no se quede en la adjetivación. Que si la película les parece buena, después sea un punto de referencia.



Fotos: Valeria Bellusci

Del 14 al 27 de mayo, en Hamburgo y Berlín, el Goethe-Institut organizó un seminario

Los

internacional sobre la situación actual del cine. En Buenos Aires, entre el 6 y el 13 de julio,

jóvenes

la Cinemateca del Goethe-Institut organizó un ciclo con películas representativas del cine

primero

joven alemán. De la conexión entre estos eventos distantes trata de dar cuenta esta nota.

por SILVIA SCHWARZBÖCK


ALEMANIA
Mecklenburg
Vorpommern
Brandenburg
Sachsen-Anhalt
Niedersachsen
Westfalen
Hessen
Thüringen
Sachsen
Rheinland-Pfalz
Baden
Württemberg
Schleswig-Holstein
PAISES BAJOS
BELGICA
LUXEMBURGO
FRANCIA
SUIZA
LIECHTENSTEIN
AUSTRIA
ITALIA
ESLOVENIA
CHEQUIA
Ober-Österreich
Salzburg
Tirol
Kärnten
Steiermark
Niedere Tauern
Trentino-Alto Adige
Friuli-Venezia Giulia
Islas Frisias Occidentales
Islas Frisias Or.
Helgoland
Bucht
Pommersche B.
Lüneburger Heide
Thüringer Wald
Bayerischer Wald
Schwarzwald
Westerwald
Taunus
Hunsrück
Eifel
Odenwald
Harz
Erzgebirge
Elbe
Weser
Rhein
Main
Donau
BERLIN
HAMBURG
BREMEN
BREMERHAVEN
KIEL
LÜBECK
ROSTOCK
SCHWERIN
HANNOVER
MAGDEBURG
POTSDAM
LEIPZIG
DRESDEN
ERFURT
KASSEL
DORTMUND
ESSEN
DÜSSELDORF
KÖLN (COLONIA)
BONN
KOBLENZ
WIESBADEN
MAINZ
FRANKFURT A.M.
MANNHEIM
HEIDELBERG
KARLSRUHE
STUTTGART
NÜRNBERG
REGENSBURG
AUGSBURG
MÜNCHEN (MUNICH)
SAARBRÜCKEN
PRAHA (PRAGA)
AMSTERDAM
STRASBOURG (ESTRASBURGO)
ZÜRICH
BERN (BERNA)
BASEL (BASILEA)
INNSBRUCK
SALZBURG
LINZ
BOZEN (BOLZANO)
LJUBLJANA
SZCZECIN
6
C
8
10
E
12
F
14
G

RAPIDO Y SIN DOLOR

HAMBURGO-BERLIN: EL SEMINARIO. ¿Por qué viajar a Alemania para discutir el presente del cine, además de porque el debate lo organiza una institución de ese país? Durante el seminario del Goethe-Institut, cada vez que se habló de promoción, distribución y políticas culturales, los funcionarios alemanes invitados se mostraron tan desconcertados como los nuestros sobre cómo atraer al público con las producciones locales. Pero la incidencia del marketing en estos temas no solo puede decidir la suerte del dinero a invertir en un proyecto, sino que tiene el efecto secundario de banalizar las explicaciones economicistas hasta un punto irreversible. No se trata de rasgarse las vestiduras frente a una departamentalización del espíritu que es ya de vieja data y no tiene retorno, sino de no creer al pie de la letra en la palabra de los burócratas, sobre todo cuando nunca pueden hablar de los criterios según los cuales toman decisiones. Aunque puede ser que se trate de un límite del discurso burocrático, que está prefabricado para no decir nada sustancial acerca del mundo, sin por eso dejar de tranquilizar al sentido común. Por ejemplo, cuando se le preguntó a Marianne Bergmann, la directora del área de promoción cinematográfica de Hamburgo, cuáles eran los criterios bajo los cuales su oficina decidía subvencionar un proyecto y no otro, respondió simplemente que lo que se juzgaba era el talento. Tal vez una funcionaria no pueda responder otra cosa, pero era obvio que la pregunta apuntaba a cambiar de tema, a lograr que por un momento se hablara de cine. Es más, es probable que todas las discusiones sobre política cultural sean intelectualmente vacías, aun cuando terminen poniendo a la cultura en su verdadero lugar de fenómeno fetichista. Pero la aplicación del lenguaje del marketing a estas cuestiones no solo no esclarece el problema, sino que lo pone a la altura de una paradoja que no por irresoluble se vuelve más interesante. El dinero oficial está destinado a la promoción de películas que el público (que es el que paga los impuestos) no tiene interés en ver. Derivar la discusión al tema de cómo engañarlo para que las vea de todos modos, por un motivo que no sea el de entretenerse un rato, es creer que el cine tiene que aplicar las mismas técnicas disuasorias que la televisión, que cuando invita al aburrimiento lo hace en nombre de la seriedad, la educación y el prestigio. En este sentido, una posición más honesta fue la de Juana Bienenfeld (responsable de cine del gobierno de Hamburgo), que sostenía que la política cultural aplicada al cine es muy difícil de justificar por el mismo carácter burgués de la valoración de las artes. ¿Por qué invertir fondos públicos en algo que es por origen un espectáculo de masas y que no responde más que excepcionalmente al principio burgués del "arte por el arte"?

El hecho de que un film tenga que autojustificarse con astucia para ganarse un subsidio, aparece ante los viejos cinéfilos como algo más que como un problema de política cultural. Reactivos por definición a la dictadura del mercado, pero también a los vaivenes del curso del mundo, no resultan muy imaginativos a la hora de crear nuevas figuras que encarnen la resistencia a este estado de cosas. De ahí que uno pueda conocer a personajes como Michael Bock –uno de los responsables de la Cinemateca de Hamburgo–, que no le hacen ningún favor ni al presente ni al futuro del cine. Como si un profesor de latín justificara la necesidad de aprender una lengua muerta diciendo que la verdadera cultura desapareció por el uso de las lenguas modernas, Bock intenta convertir su pasión por rescatar del olvido a pioneros y directores de segundo orden del período mudo en la única tarea valiosa del presente, y en la única forma legítima de resistirse a que muera la vieja cinefilia ilustrada. Sin que nadie se lo pidiera expresamente, condenó la profesionalización del saber cinematográfico, se pronunció en contra de los académicos que estudian el pasado del cine sin pasión, y se burló sin piedad de los que pensamos que el cine no ha muerto. Durante una charla de café, Bock se enorgullecía de haber ignorado hasta a Fassbinder, simplemente porque no soportaba el culto de su figura después de su muerte. Por supuesto, no lo dijo dentro de la Cinemateca porque hubiera sonado como una herejía a los oídos de sus colegas.

A espaldas de la vacuidad de los discursos oficiales, pero también a salvo del resentimiento de cierta vieja cinefilia, Michael Töteberg demostró por qué siempre supo estar al día, aun cuando estar al día no sea necesariamente motivo de elogio. Más conocido por haber sido el editor de los escritos de Fassbinder que por sus propios trabajos críticos, hoy está a cargo del área de medios de la editorial Rowohlt, y lidera de algún modo la defensa del cine joven alemán. Töteberg acaba de editar un libro (*Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*) en el que asume ese rol desde una posición bastante particular. Como su tesis es que se trata de un fenómeno en plena gestación, les da la palabra a los que son sus protagonistas. Y publica entonces reportajes a directores, guionistas y productores y los intercala con ensayos sobre las películas más representativas del cine joven. El libro resulta más interesante por ser un material de primera mano que por postular un fenómeno cuando solo existen algunas películas.

Es curioso, pero en Berlín participamos de una mesa de discusión con críticos de cine alemanes, de los que trabajan en los principales diarios, y ninguno estaba entusiasmado con el cine joven local. Salvo por las películas iraníes o japonesas, no tenían esperanzas en el futuro del cine. Antes habíamos estado con un crítico académico, Michael Wedel, y su actitud respecto del cine joven alemán era también una mezcla de desconfianza con escepticismo, aunque se parecía más a Bock por postular que la ver-

SOPOR INVERNAL

Tom Tykwer (director)

dad estaba siempre en el pasado, aunque a él le bastaba con remontarse a Fassbinder. Pero, de alguna manera, es ese cine joven –que unos ponderan y otros reactivamente ignoran– el que responde a la pregunta del principio: ¿por qué discutir en Alemania la situación actual del cine? (o: ¿por qué los alemanes organizan un seminario internacional para discutir el tema?). Sin esa novedad, todos los problemas conectados al cine, pero que no son el cine mismo (promoción, distribución, exhibición, conservación, política cultural), carecen de sentido y Alemania se convierte en el país de un nuevo cine alemán que aconteció hace más de tres décadas.

Al respecto, hay un dato llamativo. Cuando en 1994 Tom Tykwer, Wolfgang Becker, Dani Levy y Stefan Arndt fundan la productora X-Filme Creative Pool, venían de un período de estancamiento personal que coincidía con el del cine de su país. Antes de ese gesto fundacional, habían participado de cuanto foro de discusión existía para tratar de resolver el tema (que era a su vez parte de sus crisis existenciales). Hoy Becker recuerda que en parte esas discusiones eran una experiencia constructiva, porque se conocían entre sí realizadores con los mismos problemas, pero que en parte también era una forma de lamentarse sin salir de la inercia. El objetivo original de X-Filme Creative Pool era superar el aislamiento entre realizadores, guionistas y productores –la disociación de esas figuras fue una de las características del fin de los autores entendidos a la manera de los que firmaron el Manifiesto de Oberhausen en 1962–, pero también esgrimir un gesto frente a la realidad que rompiera con la mera actitud contemplativa y permitiera el paso a la acción.

BUENOS AIRES: EL CICLO DE CINE JOVEN ALEMAN. En la Cinemateca de Berlín, Ulrich Gregor (director del Foro Internacional del Film Joven de la Berlinale) definió qué era un film joven, diciendo que, independientemente de la edad de su realizador, se trataba siempre de una contribución al futuro del cine. La definición parece más profunda de lo que en realidad es, pero sirve, porque es sintomática de lo que se espera de la juventud en cualquier rubro, no solo en el cine: novedades y aportes. Pero ningún film joven está pensado desde la lógica del panteón, ni motivado por el deseo de contribuir a una empresa anónima y colectiva llamada cine, con la esperanza secreta de que esta no se funda. Mal que les pese a los amantes de las definiciones ingeniosas, los films jóvenes son films hechos por jóvenes, es cierto que independientemente de su edad (Töteberg admite a realizadores de entre 20 y 40 años). Y esa juventud es un contenido concreto, que Tom Tykwer lo enuncia como un decálogo en su segundo film, *Sopor invernal* (*Winterschläfer*, 1997), el anterior a *Corre, Lola, corre*.

Allí, Laura y René están empezando a salir. Mientras patinan, ella le recita su lista de las diez mayores desgracias que acechan a la humanidad (hacer listas es una de las cosas que más les divierte a estos personajes), de las que René huye tratando de no escucharlas. El decálogo de desgracias es el siguiente: 1) tener hijos; 2) mudarse juntos; 3) casarse; 4) engordar; 5) aburrirse; 6) ver televisión; 7) ya no hacer el amor; 8) envejecer; 9) apestar; 10) morir. En resumen, la mayor desgracia humana es dejar de ser joven. Los sociólogos tendrán teorizaciones más interesantes, pero Laura no está muy lejos de la verdad cuando pone en el primer lugar de su lista a los hijos, porque ellos representan el ingreso forzoso en un mundo de responsabilidades que no tiene retorno (el matrimonio, en cambio, es cancelable). A ese decálogo Tykwer lo termina equiparando a la figura del destino, que para él consiste en una fuerza centrípeta que opera arbitrariamente reuniendo a las personas, haciendo que la especie se procree aun contra su voluntad, y creando la ilusión de que hay justicia en este mundo solo por hacer sentir que el daño que alguien sufre se compensa con el castigo del que lo provoca.

Hay un dato curioso respecto de Tykwer y su obsesión con el tema del destino. *Vértigo* es uno de sus films favoritos, y en *Corre, Lola, corre* lo homenajea durante la escena del casino (cuando la protagonista parece torcer su destino y evitar la repetición), en la que aparece un retrato de Kim Novak de espaldas, con el famoso rodete que la convertía en Madelaine. Aun los que usan en contra del film el argumento de que es ▶

23

un videojuego deberían preguntarse por qué lo es. ¿Qué tienen de interesantes los videojuegos, sino la posibilidad de volver a jugar? La idea de "my second chance" (palabras de Scottie a Judy, pensando que puede resucitar a Madelaine) debe haber inspirado a Tykwer para adoptar el modelo del videojuego para la estructura tripartita de *Corre, Lola, corre*.

Tykwer, como parte de X-Filme Creative Pool, coescribió junto a Wolfgang Becker *La vida está en obra* (*Das Leben ist eine Baustelle*, 1997), otra de las películas del ciclo de la Cinemateca del Goethe-Institut. Becker (de 40 años) y Tykwer (de 35) están entre los realizadores más viejos del cine joven. Ese dato se refleja en sus películas: las suyas son las que están más alejadas de la narración clásica, las menos influidas por el revival del primer Fassbinder, y las más complejas en cuanto al tratamiento de los personajes y de las relaciones humanas. Aunque no por eso sean las mejores. En el caso de Tykwer, *Corre, Lola, corre*, con sus tres finales, parece una respuesta a sus dos películas anteriores, donde los personajes no logran encontrar una salida (la primera, *Die tödliche Maria*, termina con un suicidio, igual que la segunda, aunque esta, por ser coral, tiene un desenlace diferente para cada historia). *La vida está en obra*, aunque opta por un final abierto, mantiene un tono constante de melancolía, tristeza y pesimismo, sabiamente embellecido por la música de Jürgen Knieper. La acción situada en Kreuzberg –el tradicional barrio proletario de Berlín–, más el frigorífico (o la prostitución) como último recurso laboral antes de pasar a ser un desocupado crónico, más la familia presentada como un motivo de permanente conflicto más que de contención, más la sombra del sida acechando a las relaciones casuales, dan como resultado un film social, pero que no por eso renuncia a mostrar los efímeros momentos de placer que consiguen los personajes. Hay un equilibrio sincero entre lo que se cuenta efectivamente y lo que se quiere contar entre líneas que redime al film de todos los posibles abusos psicológicos que estuvo a punto de cometer. Cuando el personaje más querible del film, Buddy, le confiesa a Jan que siempre estuvo esperando que su vida comenzara, pero todo siguió igual, y que en esa espera el tiempo lo fue agotando..., por eso ahora se da cuenta de que cada día tiene un valor enorme..., uno piensa que no hacía falta poner el mensaje del film en boca de uno de sus protagonistas, aunque este sepa sobrellevar con altura cualquier cursilería. Pero también es cierto que lo dice para contradecir la buena opinión que el espectador se ha formado de él, como para que quede claro que los hombres virtuosos no necesariamente son felices.

LA VIDA ESTA EN OBRA

De todos modos, la película más triste del ciclo de cine joven no fue ninguna de las que ahondaron en el contexto social. *23*, de Hans-Christian Schmid, se ganó ese lugar a fuerza de talento narrativo y de un casting prodigioso. August Diehl, el actor debutante que interpreta al hacker Karl Koch, tiene uno de los rostros más interesantes que se hayan visto en el cine de los últimos años. Con una mirada entre tierna y vacía, y una expresión entre infantil y ausente, parece revelar una interioridad demasiado compleja como para ser filmada. Esa presencia inefable es un plus inesperado, ya que la historia está narrada de una manera tan bella y rigurosa que hasta podría darse el lujo de demostrar que los rasgos del sujeto que la vive no están a la altura de ella. Pero sin embargo no es así. Tal vez el Karl Koch real, el que murió de manera misteriosa en 1989, después de confesar a la policía sus delitos informáticos, no se veía como un personaje tan complejo y fascinante, pero Schmid toma el caso policial como excusa para hablar del idealismo como un atributo que forma parte de la belleza de la juventud. Es obvio que la teoría conspirativa del libro *Illuminatus*, de Robert Anton Wilson, no tiene ningún interés teórico ni ficcional intrínseco, pero Schmid logra mostrar cómo todo ese catecismo paranoico puede verse embellecido con la mirada virgen de un adolescente sensible, intuitivo e inteligente, de acuerdo con su versión de Karl. El hecho de que el protagonista no pierda la lucidez en medio de la maratón contra la muerte en la que convierte sus días, que se vea a sí mismo horrorizado como una marioneta manejada desde arriba pero sin saber por quiénes (aunque suponga que pertenecen a la logia de los Illuminati), elimina el pathos trágico y alienta al espectador a pensar que lo que buscaba Karl no era la paz mundial, sino una vida más intensa que la que le proponían sus padres, la escuela y la televisión. Solo que leía los libros equivocados.

Aves migratorias hacia Inari (*Zugvögel... Einmal nach Inari*, 1997) es quizás el más bello de los films exhibidos, tanto por sus imágenes como por sus ideas. Peter Lichtefeld, su director, es un joven que proclama su derecho a filmar personajes maduros, casi menopáusicos, que han resuelto sus dificultades de comunicación con hábitos cuasi psicóticos, pero que no obstante siguen siendo cándidos, inofensivos y amables. Se trata más que nada de entelequias de guión, de seres que solo pueden existir en una película que se propone ser tan absur-

COMEDIAN HARMONISTS

da como poética. La obsesión de Hannes por llegar a tiempo a Inari (Finlandia) para participar en un concurso sobre horarios de trenes es tan patética como la voluntad del comisario Fank de atraparlo con el método de prever los transbordos que va a hacer y llegar a destino antes que él (hasta describir verbalmente las acciones de los personajes es dificultoso). Pero vale la pena ver cómo lo que parece una pelea intelectual entre obsesivos deviene en un duelo entre personalidades afines, unidas por un sentido inesperado de generosidad. La idea de que Hannes conozca al amor de su vida en el momento menos oportuno y en el lugar menos esperado, y sin embargo, sea capaz de romper su armadura psicológica para comportarse como un hombre enamorado, lejos de ser una concesión para los espectadores, es más bien una lección de que la resolución lógica de un conflicto no es lo mismo que la crueldad con los personajes. ¿Por qué Hannes debería ser incapaz de tirar por la borda sus obsesiones ridículas y su timidez crónica cuando ha conocido a una mujer extraordinaria como Sirpa (y mucho más en una película que no tiene ninguna pretensión de realismo)? La sensibilidad de Hannes, la misma que lo obliga a encerrarse en sus rutinas para preservarse de la maldad del mundo, es la que le permite reconocer cuándo una persona es diferente y vale la pena. No es obligatorio que una película sea excelente, pero sí que se comporte moralmente respecto de sus personajes. Así como hace falta mucho talento para mostrar conductas deleznables desde una distancia prudencial, tampoco es fácil proteger a personajes frágiles, cándidos y exageradamente sensibles. Lichtefeld lo logra. Como Hannes en el final de su película, él también termina eligiendo el trayecto más bello en lugar del más rápido.

Pero no se trata tampoco de defender la belleza por la belleza misma. En este sentido, un caso polémico entre los films del ciclo es el de *Comedian Harmonists* (1997), de Joseph Vilsmaier. El director decidió ficcionalizar la historia del famoso grupo vocal hasta el punto de eliminar un episodio negro, que –de haber sido narrado–, hubiera cambiado parte del sentido del film. En 1934, cuando la exitosa carrera del conjunto se trunca por la prohibición que les impone el régimen nazi, sus tres miembros judíos emigran a Estados Unidos, mientras los tres restantes, que se quedan en Alemania, les reclaman una compensación por daños y perjuicios. En el epílogo, Vilsmaier omite este hecho, dejándonos solo con la idea de que la separación fue definitiva y los miembros del grupo nunca volvieron a verse. Es cierto que hay un documental que se ocupa de este episodio, y que hasta la información disponible en Internet lo relata, pero también lo es que el director deja en claro que los integrantes no judíos de Comedian Harmonists nunca calibraron el peligro que corrían sus otros compañeros simplemente porque no se sentían afectados por el discurso racista del régimen. No mencionar su acto más bajo parece menos un deseo de encubrir un hecho vergonzoso que una imposibilidad de abrir juicios sobre las motivaciones de un acto infame, pero que fue cometido en medio de un régimen que obligaba a la obsecuencia y que premiaba la delación. En todo caso, el hecho de que los Comedian Harmonists hayan actuado sobre escenarios con esvásticas hasta el día de la prohibición indica no solo que ninguno de ellos era totalmente consciente de lo que estaba pasando, sino que lo que los mantenía unidos no era el espanto, sino el dinero y el éxito.

Los directores de origen turco representados en el ciclo (Yüksel Yavuz y Fatih Akin) son los más influenciados por los primeros films de Fassbinder. Ambos muestran cierta fascinación con los rituales de los pequeños delincuentes, a los que presentan como criaturas puramente trágicas, motivadas exclusivamente por el entorno, y dominados por una apetencia burguesa que los lleva a iniciarse en el crimen organizado creyéndolo el

camino más corto hacia el éxito social. Este equívoco, alimentado por la marginalidad, pero al mismo tiempo por la necesidad de integración y de reconocimiento, los convierte en seres débiles, vulnerables y de los que los directores se apiadan sin juzgarlos, aunque los dejen entregarse ciegamente al cumplimiento de su destino de desclasados.

Los chicos de abril (*Aprilkinder*, 1998), de Yüksel Yavuz, pone en segundo plano el tema de la iniciación gangsteril (es solo el destino de Mehmet, el hermano menor), para centrarse en la clave melodramática de la historia de Cem, el hermano mayor. El film se estructura alrededor de una anécdota que Kim (una prostituta) le cuenta a Cem la segunda noche que se acuesta con ella, antes de pasar a ser amantes: un cliente suyo, un sastre turco, tiene nueve hijos, y todos nacieron en abril, lo cual significa que deben haber sido engendrados en julio, durante las vacaciones en Turquía. El destino de Cem será cumplir con esa parábola, de lo cual se irá dando cuenta a medida que se acerca el final.

Rápido y sin dolor (*Kurz und schmerzlos*, 1998), de Fatih Akin, en cambio, privilegia el relato policial por encima del melodramático. Los personajes también se encaminan ciegos a la tragedia, pero frente a los códigos mercantilistas de la mafia –que son los mismos de la sociedad–, el entorno familiar, sus rituales, y la idea del retorno al país de origen, funcionan no como el último recurso de un desahuciado, sino como una auténtica promesa de redención. Como el trato que reciben los inmigrantes no está tematizado por ninguno de estos dos directores, es probable que sea la fuerza de esa hostilidad no dicha lo que explique tanta confianza en los valores ancestrales. Pero no cabe duda de que lo que queda expresado ya no es tristeza, sino desesperación.

LOS CHICOS DE ABRIL

Muchas gracias a Silvia Fehrmann, Inge Stache, Evelyn Schulze, Karen Pehla Elsaesser, Katja Tränkner y Malte Hagener.

Un dogma conveniente

Otra vez aparecen las presiones de grupos religiosos para impedir la exhibición de una película. *Dogma*, de Kevin Smith, tenía por sus características un destino de edición en video que no se cumplirá. Curiosamente su afiche fue utilizado en un cine para una película nacional.

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

La noticia fría es que la película *Dogma* de Kevin Smith no va a estrenarse en la Argentina. Y es difícil que se estrene en video. Un grupo de católicos llamado Agrupación Civil Fátima envió cartas y mensajes a la distribuidora de la película para que no ocupe pantallas en el país. Vaya uno a saber si lo lograron o no; para eso, será cuestión de ver qué pasa cuando deba estrenarse en video. Porque *Dogma* anduvo bastante mal en casi todos los mercados, así que no sería sorprendente que nadie la quiera estrenar. No se trataría pues del Milagro de la Presión de la Fe, sino de la más trivial Ley del Mercado. Ahora bien, resulta que *Dogma* es, sí, una película un tanto sacrílega. Pero tanto como puede serlo un chiste de adolescentes en medio de una misa. A menos que alguien vaya al Infierno por eso.

Dogma es una película en la que una Indulgencia Plenaria dispuesta por la Iglesia Católica como estrategia de marketing lleva casi al Apocalipsis. La última descendiente del Mesías –por parte de primo– es una ginecóloga especialista en abortos (Linda Fiorentino), quien debe cumplir la misión de impedir que dos ángeles rebeldes (Matt Damon y Ben Affleck) sean perdonados y prueben la falibilidad de Dios, que implicaría el colapso del Universo. En la misión aparecen el decimotercer apóstol (Chris Rock), borrado de las Escrituras por ser negro, el Metatron (Alan Rickman), una musa que decidió quedarse a trabajar en Hollywood pero ahora hace strip-tease (Salma Hayek) y, por supuesto, Jay Jay y Silent Bob, los dos personajes que recorren todas las películas de Smith (Smith es el gordo Silent Bob) como profetas. Lo que pasa en la película es algo complejo de decir, pero tiene tres méritos. Uno: es divertida (sobre todo si uno conoce los Evangelios, al menos de manera popular); dos, lo que se dice de la religión y de sus contradicciones es verdaderamente ingenioso y demuestra que Smith leyó la Biblia; tres, asimila el culto cristiano a lo que es para quienes no lo profesan: una mitología. ¿Qué son para los católicos los Vedas o el Mahabbarata? Pues mitos. ¿Y por qué para un indio que tiene esos textos por sagrados no han de ser mitos los Evangelios? Lo que hace Smith es satirizar la cultura de masas norteamericana (algo que aparece en todas sus películas) a través de esta sátira religiosa. No es una película que vaya a cambiar el curso del séptimo arte, pero tiene la libertad de la que carecen muchas otras. La puesta en escena es precisa y no abusa de los efectos cómicos ni de otro tipo. Lo que Smith hace con la religión católica es lo mismo que hace con la mitología de *La guerra de las galaxias* en *La otra cara del amor*, por ejemplo, y solo alguien que piensa que la Iglesia compuesta por hombres falibles es infalible puede sentirse ofendido.

Aunque no es el caso disculpar a la película. Para acabar de una vez por todas con los argumentos que impidieron la visión de *La*

¿SE ESTRENO *DOGMA*?

Fui al complejo de cine argentino Tita Merello a ver otro de sus estrenos exclusivos: *Sin querer*, de Ciro Capellari, protagonizado por Daniel Kuznieka, Patricio Contreras, Angela Molina y Luisa Calcumil. Pero, en la extraña dimensión del Tita, estos actores se habían convertido en Matt Damon, Ben Affleck, Salma Hayek y Alanis Morrissette: tanto en la cartelera de horarios como en el "programa" que entregan los acomodadores –una hoja fotocopiada– el cartelito de *Sin querer* estaba armado con la foto del póster de *Dogma*. Decía "Cuando nada es como parece, la verdad surge...", y ahí aparecían Damon y Affleck emplumados como ángeles y, debajo de ellos, "*Sin querer*". Otro paso dado por la sala oficial del INCAA en favor de la libertad de expresión: *Dogma* no se estrenó, pero sí su cartel. Si bien "nada es como parece", vi la película que quería ver, es decir, *Sin querer*. Los motivos del cambio de cartel se desconocen, pero quizás haya sido sin querer. Justamente, sin querer y sin dogma: cualquier cartel sirve para cualquier película. ¿Para cuándo el reestreno de *El cuervo* con el cartel de *Huracán*? Javier Porta Fouz

Matt Damon y Ben Affleck en la polémica *Dogma* de Kevin Smith

última tentación de Cristo, por ejemplo, hay que decir que, aun si fuera un ataque frontal contra alguna religión, incluso si un film fuera la muestra de las ideas más nocivas y recalcitrantes, tiene derecho a ser visto. Y juzgado, llegado el caso. Pero visto para juzgar: no cabe aquí el creer si ver, porque no se trata de una cuestión de fe.

El catolicismo no es una religión en la cual un Dios ha fijado a todas las criaturas un destino, sino que el destino lo hace cada criatura a partir de sus propias elecciones. Prohibirles pecar –si es que ver una película es un pecado, cosa en la que no estoy para nada de acuerdo– es ir contra este dogma de la Iglesia, lo que implica ser verdaderamente sacrílego. Por otra parte, negarle a todo el mundo la posibilidad de ver una película porque ofende a una minoría es contradecir la libertad de pensamiento que el cristianismo ha tratado de divulgar aunque sus oficiantes se lo impidan. La cuestión es la del libre arbitrio. Lo interesante es que, siendo como es esto dogma del catolicismo, se lo niega cuando no conviene.

Aunque uno se pregunta de qué clase de conveniencia se trata. ¿A quién puede molestar que una película que ataque a una religión pueda ser vista? Está bien: se puede decir que un tal film (no es el caso de *Dogma*, por otra parte) es abyecto. Pero, dado que vivimos en una república laica, cualquiera tiene el derecho de ver cualquier cosa. Y en el caso del cine la cosa no es gratis. Uno tiene que elegir y pagar una entrada. Que no se estrene una película porque alguien amenaza con "medidas", a su vez, implica dos cosas. Por un lado, que existen funcionarios que, riéndose olímpicamente de las leyes, son capaces de dar validez a algún recurso que sancione a los distribuidores de tal o cual film (algo de por sí terrible). Por el otro, que los que profesan la religión del amor al prójimo utilizan amenazas en una aporía incomprensible y que contradice los fundamentos filosóficos más profundos del código de creencias en nombre de cuya defensa actúan.

El tema es más serio. La gente de la Asociación Civil Fátima hizo llegar cartas a la distribuidora demostrando su disgusto. Pero la distribuidora puede aducir que el film no se estrena por razones comerciales. También se puede pensar que entre ellas está la posibilidad de que pase "algo malo" en el cine en el cual se dé el film. Los que lo vimos, incluso los bautizados católicos y cristianos filosóficos como el que esto escribe, nos preguntamos cómo puede ser que en el 2000 haya gente que piense así, y cosas similares, en un alarde de falta de imaginación que no nos honra precisamente. El mayor de los pecados contra el pensamiento que provoca esta clase de hechos es que, para comprenderlos, uno debe retrotraerse a la manera de pensar de esta clase de trogloditas. Nada original se puede decir, pero se me ocurre que el mejor ataque es el de proclamar a los cuatro vientos que pedir que un film no se estrene porque ofende a una minoría (que solo puede ofenderse si lo ve) es sacrílego, porque va contra el dogma fundamental de la libertad del individuo. *Dogma*, justamente, se ríe de estas cosas y hace que uno piense hasta qué punto es consistente el sistema de ideas de la Iglesia. Creo que su mayor mérito es encontrar en ese sistema algunas contradicciones sabrosas. Y considerar que el catolicismo no es, de por sí, más válido que cualquier otra ideología, y que debe ser pensado antes que practicado ciegamente. Claro, la religión pide fe, pero la fe ciega y la falta de dudas solo nublan la comprensión del mundo. ¿Será por eso que *Dogma* no se estrena? El cine tiene esa virtud: hacernos ver el mundo no como es, sino como podría ser, para pensar en lo que nos rodea. Pero bueno, algunos prefieren la estampita rancia a la imagen en movimiento. ■

CINE EN TV

POR JORGE GARCIA

martes 1

EL PLANETA DE LOS SIMIOS, ***Planet of the Apes*** **(1968, Franklin Schaffner). Cinecanal, 10.30 hs.**
MI VIDA EN ROSA, ***Ma vie en rose*** **(1997, Alain Berliner). Space, 24 hs.**

LA BASTARDA DE CAROLINA, ***Bastard Out of Carolina*** **(1996, Anjelica Huston), con Jennifer Jason Leigh y Ron Eldard. Space, 22 hs.; 2/8, 1.45 hs.**
Hay consenso crítico en que el debut de Anjelica Huston como directora fue bastante promisorio. Realizado para el cable, este TV movie basado en una novela autobiográfica de Dorothy Allison, narra las desventuras de una adolescente víctima de un padre abusivo y, según las referencias, a pesar de las dificultades que ofrecía el material la directora salió airosa de la empresa.

miércoles 2

LOS VULNERABLES, ***Victim*** **(1961, Basil Dearden). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**
PAPA SALIO EN VIAJE DE NEGOCIOS, ***Otal na sluzbanon putu*** **(1985, Emir Kusturica). Space, 24 hs.**

TERRITORIO CERO, ***Ground Zero*** **(1987, Michael Pattinson y Bruce Myles), con Colin Friels y Jack Thompson. Movie City, 3 y 15 hs.; 10/8, 9.55 y 21.55 hs.; 15/8, 8.20 y 20.20 hs.**
Este film australiano, no estrenado comercialmente en nuestro país e inspirado en un suceso real –las pruebas atómicas realizadas en territorio australiano por los ingleses a comienzos de la década del cincuenta–, narra la investigación que efectúa un cameraman acerca de la muerte de su padre, aparentemente por saber demasiado acerca del evento antes señalado. Un efectivo thriller político de sostenido suspenso.

jueves 3

IDENTIDAD BARRABRAVA, ***i.d.*** **(1997, Philip Davis). Space, 22 hs.**
EL EXITO ES LA MEJOR REVANCHA, ***Success Is the Best Revenge*** **(1983, Jerzy Skolimowski). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**

GOLPE AL CORAZON, ***One from the Heart*** **(1982, Francis Coppola), con Frederic Forrest y Teri Garr. Cinemax Oeste, 24 hs.; 7/8, 22.15 hs.; 11/8, 20.45 hs.; 22/8, 22.30 hs.**
Esta incursión de Francis Coppola en el terreno del musical no solo ha causado grandes controversias, sino que provocó la debacle económica de su productora. Una obra genial y auténtica síntesis del género para algunos, un monumento a la artificiosidad (opinión que es más cercana a la mía) para otros, lo cierto es que se trata de una auténtica película "maldita" en la filmografía del director que valdrá la pena revisar hoy.

viernes 4

CALLES PELIGROSAS, ***Mean Streets*** **(1973, Martin Scorsese). I-Sat, 23 hs.**
TAMPOPO **(1986, Juzo Itami). Film & Arts, 23 hs.**

sábado 5

EL PISTOLERO, ***The Shootist*** **(1976, Don Siegel). The Film Zone, 18 hs.**
VORAZ, ***Ravenous*** **(1999, Antonia Bird). Movie City, 23.30 hs.**

UN HEROE MUY DISCRETO, ***Un héros très discrète*** **(1995, Jacques Audiard), con Mathieu Kassovitz y Anouk Grinberg. USA-Network, 22 hs.**
La obra del director francés Jacques Audiard, a pesar de contar con cierto reconocimiento crítico, es totalmente desconocida en nuestro país. Este es su segundo film, una curiosa sátira sobre el heroísmo ambientada en los años de la Segunda Guerra Mundial que, con seguridad, debe haber provocado bastante escozor en su país natal. Una atractiva película de un director a descubrir.

domingo 6

EL SENADOR BULLWORTH, ***Bullworth*** **(1998, Warren Beatty). Movie City, 7.15 y 23 hs.**
EL PADRINO III, ***The Godfather, Part III*** **(1980, Francis Coppola). Space, 16 hs.**

THE TRUMAN SHOW **(1998, Peter Weir), con Jim Carrey y Ed Harris. Movie City, 22.50 hs., y varias emisiones más.**
Las primeras películas del australiano Peter Weir mostraron a un director con personalidad y originalidad, atributos que luego de su pase a Hollywood aparecieron en su carrera de manera mucho más espaciada. Este film, sin llegar a la altura de sus obras mayores, es una interesante aproximación –aunque tal vez demasiado "armada"– al universo de los medios televisivos y cuenta con una sorprendente interpretación de Jim Carrey.

lunes 7

LAS MODELOS, ***Cover Girl*** **(1944, Charles Vidor). Space, 16 hs.**
AMISTAD **(1997, Steven Spielberg). Cinecanal, 23.55 hs.**

martes 8

NARCISO NEGRO, ***Black Narcissus*** **(1947, Michael Powell y Emeric Pressburger). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**
LA BELLEZA DE LAS COSAS, ***Lust och fägring stor*** **(1994, Bo Widerberg). Space, 24 hs.**

AL BORDE DE SU MUNDO, ***Getting Straight*** **(1970, Richard Rush), con Elliott Gould y Candice Bergen. Cinemax Este, 22 hs.; 16/8, 19.45 hs.; 20/8, 17.45 hs.; 25/8, 23.45 hs.**
El auge del *hippismo* y la influencia de los sucesos de Mayo del 68 en París dieron lugar a varios films contestatarios ambientados en las universidades. Mucho me temo que esta película –que ya era en su momento bastante cuestionable– esté hoy totalmente envejecida, pero de todos modos puede ser una curiosidad para las nuevas generaciones, ya que les permitirá conocer el idealismo político que alguna vez tuvieron sus mayores.

miércoles 9

WALKER **(1988, Alex Cox). Cinecanal, 13.45 hs.**
TIERRA Y LIBERTAD, ***Land and Freedom*** **(1995, Ken Loach). I-Sat, 23 hs.**

jueves 10

TERCIOPELO AZUL, ***Blue Velvet*** **(1986, David Lynch). Cinecanal, 22.35 hs.**
THE TROUBLEMAKER **(1964, Theodore Flicker). Film & Arts, 23 hs.**

viernes 11

TARDE DE PERROS, ***Dog Day Afternoon*** **(1975, Sidney Lumet). Cinemax Este, 22 hs.**
MISION IMPOSIBLE, ***Mission: Impossible*** **(1996, Brian De Palma). I-Sat, 23 hs.**

DICIENDO MENTIRAS EN AMERICA, ***Telling Lies in America*** **(1997, Guy Ferland), con Kevin Bacon y Brad Renfro. HBO, 7.45 hs.; 14/8, 15.45 hs.; 17/8, 24 hs.; 22/8, 7.45 hs.; 23/8, 18 hs.**
Con un guión de connotaciones autobiográficas del promocionado Joe Eszterhas, el

Cine argentino de los 90 y algunos films olvidados

Dentro de la ecléctica programación de Volver dedicada al cine argentino, se podrán ver este mes varios títulos que, por distintos motivos, merecen destacarse.
Tinta roja, de Céspedes y Guarini, es un documental –un género que va ganando terreno dentro del cine nacional– acerca de la sección policial del diario *Crónica*, en el que lo más interesante es la escéptica y casi cínica cosmovisión de los integrantes de la redacción. (2/8, 22 hs.)
Invierno mala vida, de Gregorio Kramer, provocó la indignación de algunos integrantes de esta revista. Sin embargo –aun con el lastre de su frialdad y excesivo cerebralismo– el film es un relato de cuidada factura formal y sostenido ritmo interno. (6/8, 22 hs.)
Un muro de silencio, ópera prima de Lita Stantic, es un film que intenta reflejar los años de la dictadura y además establecer una reflexión sobre el propio cine. Una película en mi opinión no demasiado lograda, pero hecha con indudable sinceridad y convicción. (6/8, 24 hs.)
Junto con *Pizza, birra, faso* la mejor película argentina de los últimos años, *Mundo grúa* de Pablo Trapero, es un film que asume los mejores elementos del realismo –que no naturalismo– narrativo en un relato vital y melancólico y con un actor sorprendente: Luis Margani. (11/8, 22 hs.)
Tal vez la película más lograda de José Martínez Suárez, *Noches sin lunas ni soles* es un film que se adentra en el género policial en un relato riguroso y sin concesiones, con excelentes interpretaciones de Alberto de Mendoza y, sobre todo, Lautaro Murúa. (11/8, 24 hs.)
Filmado en los primeros años de la dictadura militar, *Qué es el otoño* es uno de los films menos vistos de David José Kohon. Un relato escéptico y desencantado que anticipa la crisis de una generación y que requiere hoy una urgente revisión. (13/8, 22 hs.)
Sinfin, primera película de Christian Pauls, es un ejercicio de estilo que intenta reflexionar sobre el cine, de tono bastante presuntuoso y solemne y claramente influenciado por Wim Wenders. De todos modos un film que trata de alejarse de la rutina. (13/8, 24 hs.)
Un crisantemo estalla en Cincoesquinas, ópera prima de Daniel Burman, uno de los realizadores que se había destacado


Un muro de silencio, de Lita Stantic

en las primeras *Historias breves*, es otro relato que intenta escapar de los convencionalismos narrativos, pero sin lograr evitar en muchos momentos el aburrimiento. (16/8, 22 hs.)
Cuerpos perdidos, de Eduardo de Gregorio –un realizador argentino radicado hace muchos años en Francia–, es un atractivo film que intercala los relatos de dos acontecimientos, uno ocurrido en la década del veinte y otro en la actualidad. Unica película del director conocida en nuestro país. (17/8, 24 hs.)
Mala época, film en episodios de Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, todos alumnos de la Universidad del Cine, es una película realizada con prolijidad y un notorio tufillo "gorila". A destacar el episodio de Mariano de Rosa. (18/8, 22 hs.)
La parte del león, ópera prima de Adolfo Aristarain, es un relato policial que muestra las indiscutibles virtudes como narrador del realizador y que, no casualmente, está dedicado a varios grandes directores del cine norteamericano. (24/8, 22 hs.)
La película del rey, debut como realizador de Carlos Sorin, es, una vez más, un film de cine dentro del cine, en este caso ambientado en la Patagonia. Uno de los títulos más interesantes y tal vez menos valorados de los años ochenta. (24/8, 24 hs.)
Buenos Aires viceversa, de Alejandro Agresti, es posiblemente el film más conocido del realizador, lo que por cierto no significa que sea el mejor. Una película con fervorosos defensores y abundantes detractores, inevitablemente destinada a la polémica. (30/8, 22 hs.)

film, ambientado en Cleveland a comienzos de los sesenta, cuando el rock comienza su auge, narra la relación que se entabla entre un adolescente húngaro y un disc-jockey. La adecuada recreación del período y la interpretación de Kevin Bacon elevan por momentos al film de la medianía.

sábado 12

DRACULA, ***Bram Stoker's Dracula*** **(1992, Francis Coppola). Cinemax Este, 15.30 hs.**
SCREAM **(1996, Wes Craven). I-Sat, 23 hs.**

SENDERO DE MUERTE, ***Murder in the Heartland*** **(1996, Robert Markowitz), con Tim Roth y Fairuza Balk. Cineplaneta, 22 hs.; 13/8, 4.15 hs.; 23/8, 23.45 hs.; 24/8, 4.15 hs.**
Inspirado en hechos ocurridos en Nebraska a fines de los años cincuenta, este telefilm relata el sangriento periplo de una joven pareja, un basurero y su novia, que comienza con el asesinato de los padres de la muchacha. La primera mitad de la película, de una inusitada violencia, es excelente, pero la excesiva duración del relato –más de dos horas y media– atenúa el interés de la segunda parte. Excelente, como siempre, Fairuza Balk.

domingo 13

LA PANTERA ROSA, ***The Pink Panther*** **(1964, Blake Edwards). The Film Zone, 8 hs.**
LA DELGADA LINEA ROJA, ***The Thin Red Line*** **(1998, Terrence Malick). Movie City, 22.25 hs.**

lunes 14

LA VIDA ES SILBAR **(1998, Fernando Pérez). Movie City, 11.25 y 23.25 hs.**
COSAS QUE NUNCA TE DIJE **(1995, Isabel Coixet). Cinemax Este, 22 hs.**

LA NOCHE ES MI ENEMIGA, ***Monsieur Hire*** **(1989, Patrice Leconte), con Michel Blanc y Sandrine Bonnaire. TV 5 Internacional, 0.30 y 18 hs.; 17/8, 20.30 hs.**
Casi nadie se acuerda de este film de Patrice Leconte que es, sin embargo, por lejos su mejor película. Adaptación de una novela de Simenon, el relato se centra en un tímido y retraído personaje que, sospechado de haber cometido un asesinato, pasa sus horas espiando por la ventana a su joven vecina. Privilegiando la descripción de la conducta del personaje por sobre el hecho de si cometió o no un crimen, la película es un lúcido estudio acerca de la soledad y el desamparo.

martes 15

LOCURA DE VERANO, ***Summertime*** **(1955, David Lean). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**
LOS INUTILES, ***I Vitelloni*** **(1953, Federico Fellini), con Alberto Sordi y Franco Interlenghi. Space, 24 hs.**

SAINT JACK **(1979, Peter Bogdanovich), con Ben Gazzara y Denholm Elliott. Cinemax Este, 22 hs.; 19/8, 20 hs.**
Lamentablemente nunca se estrenó en nuestro país esta película de Peter Bogdanovich, uno de sus films más notables. Este relato –basado en una novela de Paul Theroux y ambientado en Singapur a comienzos de los años setenta– acerca de un pequeño rufián que sueña con construir el prostíbulo más grande del mundo, es un minucioso estudio de caracteres, narrado con el habitual clasicismo del realizador y con grandes interpretaciones de Gazzara y, sobre todo, Elliott.

miércoles 16

HOUSEKEEPING **(1987, Bill Forsyth). HBO-Plus, 7.15 hs.**
LA ARDILLA ROJA **(1993, Julio Medem). Film & Arts, 7 y 15 hs.**

LA OTRA CARA DEL AMOR, ***Chasing Amy*** **(1998, Kevin Smith), con Ben Affleck y Joey Lauren Adams. I-Sat, 23 hs.; 24/8, 2.15 hs.**
Kevin Smith (actualmente coquetea con el Dogma) alcanzó cierta fama por haber realizado una pequeña película en blanco y negro (*Clerks*) que fue un gran éxito habiendo costado solo 25.000 dólares. En este caso parte de una premisa interesante –la relación que se entabla entre un creador de cómics y una muchacha con inclinaciones lesbianas– pero el film da la impresión de quedarse siempre a mitad de camino. Lo mejor son algunos jugosos diálogos.

jueves 17

DIAS DE GLORIA, ***Days of Heaven*** **(1978, Terrence Malick). I-Sat, 15 hs.**
HAMMETT **(1983, Wim Wenders). Cinemax Oeste, 24 hs.**

viernes 18

NADA ES PARA SIEMPRE, ***A River Runs Through It*** **(1992, Robert Redford). Space, 18 hs.**
CARICIAS **(1997, Ventura Pons). Cinemax Oeste, 24 hs.**

sábado 19

MEDIANOCHE EN EL JARDIN DEL BIEN Y DEL MAL, ***Midnight in the Garden of Good and Evil*** **(1997, Clint Eastwood). HBO, 20.15 hs.**
RONIN **(1998, John Frankenheimer). Movie City, 21.25 hs.**

domingo 20

THELONIOUS MONK, UNA VIDA EN EL JAZZ, ***Thelonious Monk: Straight, no Chaser*** **(1988, Charlotte Zwerin). Cinemax Este, 14 hs.**
ARDIENTE PACIENCIA **(1983, Antonio Skármeta). Canal á, 22 hs.**

lunes 21

EL INSPECTOR MAX, ***Max et les ferrailleurs*** **(1970, Claude Sautet). TV 5 Internacional, 0.30 y 18 hs.**
NENA, ERES TU, ***Baby It's You*** **(1983, John Sayles). Cinecanal, 12.30 hs.**

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO, ***Nelly et Monsieur Arnaud*** **(1995, Claude Sautet), con Michel Serrault y Emmanuelle Béart. Cineplaneta, 22 hs.; 22/8, 3 hs.; 31/8, 10.10 y 20.10 hs.**
Excelente oportunidad es la que brinda este día de apreciar la continuidad del talento del recientemente fallecido director francés Claude Sautet, a través de dos películas filmadas con veinticinco años de distancia. En este caso la relación que se entabla entre un acaudalado sesentón y una joven muchacha en crisis con su pareja, da lugar a una sutil descripción de la precariedad de los sentimientos narrada con el terso y transparente estilo del realizador. La belleza de Emmanuelle Béart es aquí más perturbadora que nunca.

martes 22

SANTA JUANA, ***Saint Joan*** **(1957, Otto Preminger). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**
VIUDA NEGRA, ***Black Widow*** **(1987, Bob Rafelson). The Film Zone, 24 hs.**

EL APRENDIZ, ***Apt Pupil*** **(1998, Bryan Singer), con Ian McKellen y Brad Renfro. HBO, 3.45 hs.; 26/8, 2 hs.**
La primera película conocida aquí de Bryan Singer (*Los sospechosos de siempre*) mostraba a un director a seguir, por lo que había grandes expectativas por su siguiente film,

aquí no estrenado pero editado en video. Bien, hay que decir que esta película –adaptación de un relato de Stephen King sobre la ambigua atracción que siente un adolescente por un ex oficial nazi– es un gigantesco paso atrás respecto de su film anterior, desapareciendo toda la originalidad narrativa que derrochaba *Los sospechosos de siempre*. Habrá que esperar la próxima para desempatar.

miércoles 23

EL DULCE AROMA DEL EXITO, ***Sweet Smell of Success*** **(1957, Alexander Mackendrick). Space, 16 hs.**
OJOS DE SERPIENTE, ***Snake Eyes*** **(1998, Brian De Palma). HBO-Plus, 22 hs..**

jueves 24

HOMBRES EN GUERRA, ***Men in War*** **(1957, Anthony Mann). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**
FUGA DE ALCATRAZ, ***Escape from Alcatraz*** **(1979, Don Siegel). Space, 16 hs.**

BUBBY, EL CHICO MALO, ***Bad Boy Bubby*** **(1993, Rolf de Herr), con Nicholas Hope y Claire Benito. Cineplaneta, 22 hs.; 25/8, 3.05 hs.**
Son muy aisladas las películas de la cinematografía australiana que se conocen en nuestro país, por lo que siempre son bienvenidos los títulos de ese origen. Este film, que cuenta con buenas referencias críticas, narra la extraña y casi incestuosa relación entre un hombre de 35 años con una mente casi infantil y su autoritaria madre. Según parece, una película perturbadora y bastante incómoda de ver.

viernes 25

HAROLD Y MAUDE, ***Harold and Maude*** **(1972, Hal Ashby). Cinecanal, 13.55 hs.**
BUSCANDO A SUSAN, ***Desperately Seeking Susan*** **(1985, Susan Seidelman). I-Sat, 17 hs.**

sábado 26

EL FACTOR HUMANO, ***The Human Factor*** **(1979, Otto Preminger). Film & Arts, 1, 9 y 17 hs.**
BRASCO, ***Donnie Brasco*** **(1997, Mike Newell). Cinemax Oeste, 24 hs.**

EL SARGENTO SOLITARIO, ***Heartbreak Ridge*** **(1986, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Marsha Mason. Cinemax Este, 2.15 hs.; 31/8, 3.45 hs.**
Una de las acusaciones más frecuentes de los detractores de Clint Eastwood es la del solapado –y no tanto– fascismo de varios de los personajes que protagonizó. Hay que decir que en este film, narrado como siempre con un impecable estilo clásico, el actor/realizador hace todo lo posible para fomentar esa imagen, interpretando a un veterano de Vietnam con problemas familiares que es enviado a una misión a la isla de Granada, en ese entones objetivo de las fuerzas militares yanquis.

domingo 27

VERANO DEL 42, ***Summer of 42*** **(1971, Robert Mulligan). Cinemax Este, 16.15 hs.**
MI FAMILIA, ***My Family/Mi familia*** **(1995, Gregory Nava). Space, 24 hs.**

LOS SANTOS INOCENTES **(1984, Mario Camus), con Francisco Rabal y Alfredo Landa. Space, 22 hs.; 28/8, 1.45 hs.**
La España rural de los años del franquismo, con sus relaciones sociales cercanas al feudalismo, es la protagonista principal de este poderoso fresco que muestra algunos de los costados menos conocidos de la dictadura que asoló el país durante cuarenta años. Un film de gran potencia dramática y sólida estructura narrativa, con algunas interpretaciones (la de Francisco Rabal, Alfredo Landa y la genial Teleré Pavez) absolutamente inolvidables.

lunes 28

MENTES QUE BRILLAN, ***Little Man Tate*** **(1991, Jodie Foster). Film & Arts, 7 y 15 hs.**
EL APOSTOL, ***The Apostle*** **(1997, Robert Duvall). Cinecanal, 22 hs.**

LA HERENCIA DE LOS FERRAMONTI, ***L'ereditá Ferramonti*** **(1976, Mauro Bolognini). Cineplaneta, 22 hs.; 29/8, 3.20 hs.**
El meticuloso caligrafismo de Mauro Bolognini al servicio de una sórdida historia familiar ambientada en la Roma de fin de siglo que incluye sexo, rapiña, decadencia social, codicia y venganzas varias. La prolijidad formal del realizador no logra insuflarle auténtica pasión a una historia que la requería en mayor dosis. Es cierto, es necesario conocer a Bolognini para valorar en su real dimensión a Luchino Visconti.

martes 29

LA VIDA SEGUN MURIEL **(1997, Eduardo Milewicz). Movie City, 7.55 y 19.55 hs.**
CREANDO AL SEÑOR PERFECTO, ***Making Mr. Right*** **(1987, Susan Seidelman). I-Sat, 17 hs.**

EL SHERIFF ATRAPADO, ***I Walk the Line*** **(1970, John Frankenheimer). Cinemax Este, 24 hs.**
John Frankenheimer se distinguió en la primera etapa de su carrera, antes de caer en la rutina y la impersonalidad, por algunos recargados melodramas de tono expresionista. Esta atípica incursión del director en el western, donde describe la tortuosa relación entre un hombre mayor y una adolescente, es una auténtica curiosidad. Estupenda la casi siempre desaprovechada Tuesday Weld como la destructiva muchacha y excelente la música del famoso cantante country Johnny Cash.

miércoles 30

EMMA **(1996, Douglas McGrath). HBO-Plus, 9.15 hs.**
EL REY LEAR, ***King Lear*** **(1971, Peter Brook). Cinemax Este, 22 hs.**

EL CONFORMISTA, ***Il conformista*** **(1970, Bernardo Bertolucci), con Jean-Louis Trintignant y Dominique Sanda. The Film Zone, 24 hs.**
La clásica novela de Alberto Moravia, un estudio psicológico sobre un personaje que busca adaptarse al contexto social, es convertida por Bertolucci en una lúcida mirada sobre la Italia de los años del fascismo. La atracción del realizador por el psicoanálisis y la política de su país se manifiestan en un film de compleja estructura narrativa que intercala permanentemente hechos del pasado y el presente. Un *must* absoluto.

jueves 31

CUANDO HARRY CONOCIO A SALLY, ***When Harry Met Sally*** **(1989, Rob Reiner). Cinecanal 2, 21.30 hs.**
COTTON CLUB, ***The Cotton Club*** **(1984, Francis Coppola). Cinemax Este, 22 hs.**

ESE OJO EN EL CIELO, ***That Eye, the Sky*** **(1994, John Ruane), con Peter Coyote y Lisa Harrow. Cineplaneta, 22 hs.**
Su primera película, la comedia negra *Death in Brunswick*, le otorgó cierta fama al director australiano John Ruane. Esta es su segunda obra, como la anterior inédita en nuestro país, en la que cambia el tono para adentrarse en un relato que linda con lo sobrenatural y que, como su primer film, ha concitado elogios y la atención de la crítica. Habrá que verlo y sacar conclusiones.

directo a video

GEN-X COPS **(Hong Kong, 1999), dirigida por Benny Chan, con Willie Chan, Thomas Chung, Nicholas Tsé. (LK-Tel).**
Con el traspaso de Hong Kong a China, todo el mundo pensaba que la fiesta había terminado. Buenas noticias: el cine de acción de las tierras de John Woo, Jackie Chan y Wong Kar-wai goza de buena salud. Vaya uno a saber por qué esta clase de películas les sale nada más a los honkonguenses. *Gen-X Cops* es algo así como *Patrulla juvenil* en la tierra de Jackie Chan. Lo interesante es que, si bien es una de esas películas diseñadas solo como entretenimiento, lleva los conflictos y las acciones hasta sus últimas consecuencias.
Uno puede maravillarse por el hecho de que complejísimos tiroteos o acciones físicas, a diferencia de lo que suelen hacer los incorrectos artesanos que hoy inundan Hollywood, se entiendan y emocionen por su carga de adrenalina. Pero lo más importante es que, entre tanto vértigo, los personajes sigan siendo seres humanos. Casualmente es ese pequeño detalle el que logra que el espectador se emocione con una película, y no otro es el milagro del cine: que instrumentos de la pura ficción como los personajes pasen ante nuestros ojos como personas de carne y hueso.
La película es de Benny Chan, el hermano de Jackie (quien hace una aparición por allí; también hay una mención a Maradona, pero para eso hay que ver la película). La historia comienza con un robo de armas químicas, sigue con tres canas adolescentes infiltrados entre pandilleros y termina como una venganza familiar. Al mismo tiempo, tematiza el racismo antijaponés de los chinos (cosa bastante interesante en este "mero entretenimiento"), y sigue la regla de oro de las armas de fuego: cuando dan en el blanco, matan. Rigor, le llaman a eso. Los actores son simpáticos, la cámara está donde debe estar y las dos horas de película son sumamente placenteras. No será una obra maestra, pero sí de esa clase de films que confirman una tradición y hacen que valga la pena que haya obras maestras. **Leonardo M. D'Espósito**

DOODLEY ES LA POLICIA MONTADA, ***Doodley Do-Right*** **(EE.UU, 1999), dirigida por Hugh Wilson, con Brendan Fraser, Sarah-Jessica Parker, Alfred Molina. (AVH)**
Jay Ward fue algo así como el abuelito de Matt Groening. A través de dibujos animados hechos para la televisión, satirizaba a la sociedad (y, especialmente, a la política) norteamericana bajo el disfraz de programas infantiles. Por ejemplo, *George de la Jungla*, *Superpollo*, *Tom Ruedaloca* o su obra maestra *Rocky y Bullwinkle* (en los 70 los pasaba canal 2 con el nombre de *Pasmarote*, y ahora va en las trasnoches de Magic). Como continuación de la estrategia de llevar a estos personajes a la pantalla grande con actores, Doodley Do-Right, el último y más torpe de los policías montados del Canadá, adoptó los rasgos de Brendan Fraser (el gran comediante físico de los 90). La película es la mejor realización de Hugh Wilson (ninguna hazaña: no es difícil superar *Locademia de policía* o *El club de las divorciadas*). El villano personificado por Alfred Molina es un hallazgo. Las cargadas a Nelson Eddy y Jeannette McDonald funcionan bien y el caballo se pasa. Lástima que se edita doblada al castellano. La sátira política de Ward quizás esté un poco lavada, pero los actores ponen lo suyo para que el film se vea con placer. **LMD'E**

HOMBRES MISTERIOSOS, ***Mystery Men*** **(EE.UU., 1999), dirigida por Kinka Usher, con William H. Macy, Ben Stiller, Greg Kinnear, Geoffrey Rush, Janeane Garofalo. (AVH)**
Un superhéroe trabaja esponsoreado por multinacionales. Pero el crimen se acabó y saca del hospicio a un archicriminal para revalidar sus acciones. Cae prisionero y un grupo de perdedores que creen tener alguna clase de superpoder debe rescatarlo. Si uno conoce los elementos básicos del culto a la historieta de superhéroes que ha crecido de manera exponencial en los últimos diez años (digamos, desde que los estudios cinematográficos creyeron que el éxito de *Batman* tenía más que ver con el personaje que con Tim Burton), la película es una parodia amable y entretenida que se ve sin aburrimiento. Pero también muy fallida porque, en el fondo, la historieta es en sí un material bastante paródico como para que una parodia al cuadrado funcione. Los escapes a la sátira social o de costumbres, en cambio, funcionan un poco mejor, y los protagonistas son buenos comediantes todos (palmas para la Garofalo, Hank Hazaria y Macy). La habitual sobreactuación de Rush funciona bien y el aspecto visual está muy bien cuidado. El problema es que el chiste del film se reduce a que los superhéroes son ridículos y quizá no tienen nin-

Gen-X Cops

El director es Benny Chan, el hermano del gran Jackie

gún poder. Y casi toda la película se construye sobre variaciones de este tema no del todo original. Cuando los actores y el director aciertan en el *timing*, la cosa se salva; cuando no, uno espera que el siguiente gag funcione. Si algo hace que la película se recuerde con simpatía es que *Hombres misteriosos* apela a ese deseo superheroico que tenemos cuando tardamos demasiado en una cola o un taxista nos pasea. **LMD'E**

RELACIONES MODERNAS, ***Wishful Thinking* (EE.UU., 1997), dirigida por Adam Park, con Jennifer Beals, Drew Barrymore, Mel Gorham. (Gativideo)**

SOLO UN POCO DE SEXO LIVIANO, ***Just a Little Harmless Sex* (EE.UU., 1999), dirigida por Rick Rosenthal, con Alison Eastwood, Robert Mailhouse, Rachel Hunter. (Gativideo)**

Quizá por la intempestiva fuerza del destino, salen juntas al mercado sin pasar por las salas de cine dos comedias románticas "independientes" norteamericanas que comparten el tema de la infidelidad como fuerza motriz. En ambas sus protagonistas son jóvenes de veintipico (casi treinta) con escasos o nulos problemas económicos pero carcomidos por la preocupación de no poder llevar tranquilidad a sus relaciones de pareja.

En la primera de ellas, *Relaciones modernas* –ópera prima financiada en parte por el omnipresente Sundance Institute-, será una tercera en discordia la encargada de quebrar la paz conyugal cual Yago posmoderno. Drew Barrymore –que dicho sea de paso agrega frescura y talento por breve que sea su rol– compite con la retornada Jennifer Beals por el amor de un proyectorista de cine con ínfulas de Otelo. Narrado desde tres puntos de vista diversos –que se corresponden con los tres vértices del posible triángulo–, el film aglutina elementos del melodrama juvenil y el costumbrismo *indie* sin resultar pedante ni autocomplaciente pero con una falta de riesgo que, a los postres, termina relegándolo al pronto olvido. A pesar de ello, se disfruta por el carisma que los intérpretes imprimen a sus personajes.

Algo similar ocurre con *Solo un poco de sexo liviano*. Aquí el problema surge cuando el marido en cuestión es sorprendido por la policía en pleno acto oral (bucolingual sería más apropiado) con una prostituta. A partir de ese punto de salida –y del consiguiente enojo de su esposa, encarnada por la hija del gran Clint Eastwood y Sondra Locke– la película se centra en una sola noche en el Jinx, club nocturno donde la pareja, cuatro amigos y una madre coinciden para tratar de solucionar este y otros problemas. El director Rick Rosenthal, que debutó en el largometraje en 1981 con la secuela de *Noche de brujas*, parece conocer algunos secretos de puesta en escena y se las compone para hacer un film ligero y simpático –también olvidable–, que logra arrancar algunas sonrisas y al mismo tiempo mantener un tono agridulce.

Ninguno de los films citados quedará en la historia, pero –y espero se me permita esta pequeña coda– resulta estimulante ver la pericia con la cual están fabricados estos pequeños tratados sobre el amor, descendientes lejanos de aquellas "películas para mujeres" de hace sesenta y más años. Las comparaciones son odiosas pero a veces necesarias: a su lado, los arrebatos febriles de un Suar quedan relegados al más profundo de los ridículos. **Diego Brodersen**

clásicos

ALGO PARA RECORDAR, ***An Affair to Remember*** **(EE.UU., 1957), dirigida por Leo McCarey, con Cary Grant y Deborah Kerr. (Epoca)**
Algo para recordar, una de las más famosas películas románticas de todos los tiempos, es la remake de otro film también dirigido por Leo McCarey y llamado *Cita de amor*, con Charles Boyer e Irene Dunne como protagonistas. La historia, sencilla y romántica, era algo así como la contracara de ese otro clásico del género llamado *Breve encuentro*. La remake, en cambio –debo decirlo con dolor–, tiene una fama injustificada. Ni Leo McCarey logra el rigor de la primera versión, ni el guión soporta lo que sin dudas es el gran bache de la película. Cuando Deborah Kerr sufre el accidente y ella y Cary Grant se separan, la película adquiere un tono oscuro y doloroso, que es el clima que reclama la historia. Sin embargo, Kerr transita esa parte del film con cara de felicidad y una actitud serena que provoca que su personaje se vuelva frío e insensible frente al indudable sufrimiento de Grant. Un par de toques navideños llevados hasta el límite de la exasperación y un coro de niños horribles filmados con torpeza impiden que *Algo para recordar* alcance la categoría de obra maestra que se la ha otorgado injustamente. Estamos hablando de más de treinta minutos de película. El prólogo en el barco –un prodigio de pudor y sutileza–, la visita a la casa de la abuela –melancólica y emotiva escena en la que dos personajes confirman su amor a través de un tercero –y el magnífico final –ya clásico– aún perduran y son los momentos que le dieron fama a la película. *Sintonía de amor* (Nora Ephron, 1993) está construida a partir de esta película, que tuvo su tercera versión en 1994, dirigida por Warren Beatty. Pero ni Charles Boyer, y mucho menos Beatty, están a la altura de Cary Grant, que aquí vuelve a demostrar que es uno de los más grandes actores de la historia del cine.
Santiago García

NEVADA SMITH **(EE.UU., 1965), dirigida por Henry Hathaway, con Steve McQueen, Karl Malden, Pat Hingle, Suzanne Pleshette, Arthur Kennedy, Raf Vallone, Martin Landau, Janet Margolin y Howard Da Silva. (Epoca)**
Siempre un escalón por debajo de los maestros del cine clásico americano, en los años sesenta Henry Hathaway dejó dos grandes películas: *Nevada Smith* y *Los hijos de Katie Elder*. Exponente del western sesentista sin actitudes revisionistas, o del neowestern, como definió André Bazin a los films genéricos de Anthony Mann, *Nevada Smith* se destaca por el singular procesamiento de los materiales dentro de una estructura narrativa convencional. La historia del joven Nevada Smith es la de una venganza, y el recorrido que emprende el personaje –como suele suceder en los westerns "de viaje"– es lo único, y más que suficiente, que se narra en la película. Habrá una etapa de aprendizaje, una sabia utilización de los exteriores y varias alusiones a los íconos del género. En ese sentido, Hathaway se acerca a los maestros del western y hasta se anima a prolongar la sed de venganza de Nevada durante más de dos horas, un lapso algo excesivo. Además, *Nevada Smith* ofrece una relectura sobre el género. El personaje hace todo lo posible por ir a la cárcel para conocer a uno de los asesinos de sus padres. Nevada mata sin piedad a un par de carceleros que no merecen semejante castigo, y el personaje resulta bastante despreciable, no muy distinto del que interpretan Malden, Landau y Kennedy. En las escenas que transcurren en prisión, este neowestern se ubica en los márgenes del género. *Nevada Smith* es una extraña mezcla de *La leyenda del indomable* (la película de "los huevos duros"), la posterior saga de *Harry, el sucio* y los personajes característicos de los westerns de Anthony Mann: seres racionales, vengativos y con una cuenta pendiente con el pasado. Esto no ocurrirá en *Los hijos de Katie Elder*, más festiva y menos pesimista que *Nevada Smith*, pero queda claro que Hathaway siempre estuvo atento a los cambios que se venían produciendo en los códigos del género.

Los clásicos del mes

- Una auténtica rareza dentro de la filmografía de John Huston es *El golpe del diablo*, una suerte de parodia de los films clásicos de aventuras con abundante humor y un insólito *cast* en el que conviven Gina Lollobrigida y Peter Lorre. (Epoca)
- *La marca de la horca* de Ted Post es un film a caballo entre el espagueti western y los relatos clásicos del género, en el que Clint Eastwood decide tomar venganza contra nada menos que nueve ganaderos que intentaron ahorcarlo. (Epoca)
- Tres de los relatos más clásicos de Edgar Allan Poe (*El gato negro, Morelia* y *El extraño caso del Sr. Valdemar*) fueron adaptados por Roger Corman en *Cuentos de terror*, un auténtico show de Vincent Price y Peter Lorre. (Epoca)

Jasón y los argonautas, **una película para cualquier edad**

- *Jasón y los argonautas*, un film de aventuras basado en personajes mitológicos de Don Chaffey, es un entretenido relato que cuenta con el plus adicional de los notables efectos especiales del gran Ray Harryhausen. (Epoca)
- *Pal Joey* es un divertido musical, con algunas de las canciones más representativas de la música popular norteamericana, en el que Rita Hayworth (no engañarse, las canciones que canta están dobladas) y Kim Novak se pelean por Frank Sinatra. (Epoca)
- Para los interesados en el cine de animación (y por qué no, en el cine en general) se editaron varios de los cortos más notables del personalísimo realizador canadiense Norman McLaren. (Epoca)
- *Nacidos para amarse* es una buena comedia dramática del poco apreciado John Cronwell, en el que James Stewart y Carole Lombard viven diversas vicisitudes antes de alcanzar la felicidad. (Epoca)
- Basado en una novela del escritor colonialista Rudyard Kipling, *Kim de la India* es un típico producto para que Errol Flynn despliegue su inigualable carisma para los relatos de aventuras. (Epoca)

Jorge García

Nevada Smith es Steve McQueen en uno de sus mejores papeles, junto a los que interpretó en *Hijo del torbellino* y *La fuga* de Sam Peckinpah, justamente cuando el western daba otra vuelta de tuerca en su extraordinaria historia. **Gustavo J. Castagna**

Nevada Smith

Uno de los últimos trabajos de Hathaway

LA LLAMA DE ALASKA, ***Klondike Annie* (EE.UU., 1936), dirigida por Raoul Walsh, con Mae West, Victor McLaglen, Philip Reed. (Epoca)**
Aunque pocos lo sepan, Mae West también fue una niña prodigio. A fines del siglo XIX, cuando era una pequeña de rizos rubios y dentadura imperfecta, brillaba en espectáculos de vodevil en su Brooklyn natal. Sin embargo, el cine fue para ella una experiencia tardía: recién en 1932, cuando tenía 39 años, tuvo un papel en una película (*Night After Night*, de Archie Mayo). Y cuatro años más tarde le llegaría la oportunidad para el que, según muchos críticos, fue el mejor trabajo de su carrera cinematográfica: *Klondike Annie*, editada ahora en video en la Argentina como *La llama de Alaska*. En su momento, este film de Raoul Walsh desató un escándalo importante. La PCA (Production Code Administration), un organismo encargado de controlar el contenido de las películas americanas en aquella época, puso trabas para su estreno comercial debido "a las consecuencias que podía provocar una historia con relaciones interraciales y en la que la protagonista es una prostituta" (sic). Después de algunas discusiones, se eliminaron algunos diálogos y el film se estrenó. Lo notable de la versión definitiva es la irreverencia que conserva a pesar del arrebato de los censores. Cuesta ver hoy en día, cuando el cinismo chato y berreta pasa por transgresión en más de una película, una obra tan provocadora. La de West es una heroína negra, absolutamente perturbadora: una prostituta que asesinó en defensa propia a un amante que la maltrataba y que se disfrazó con el hábito de una monja que murió en sus brazos para escapar de la policía y de un clan chino que quiere liquidarla. Los filosas réplicas con las que su personaje (la muñeca de San Francisco) desacomoda a cada interlocutor que enfrenta y la convicción con la que pasea su aire de *femme fatale*, a pesar de no cumplir ni de cerca con los cánones de belleza del Hollywood de la época, son en sí mismas un gesto desafiante, casi revolucionario.
Impide disfrutar la película plenamente el pésimo subtitulado con el que ha sido lanzada: buena parte de la muy pobre traducción mezcla palabras del español con otras del portugués, y las frases permanecen en pantalla apenas unos segundos. Una lástima. **Alejandro Lingenti**

ahora en video

ESPERANDO AL MESIAS, **dirigida por Daniel Burman. (AVH)**
Segundo film del director de *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas*. Una ambiciosa película coral que lo muestra como un realizador con un mundo propio y, al mismo tiempo, con el deseo de hacer un cine masivo.
Comentario a favor en *EA* Nº 98.

APOSTANDO A VIVIR, ***Girls' Night*, dirigida por Nick Hurran. (AVH)**
Desde el feo título de su estreno local, esta película parecía destinada al fracaso. Y es una lástima porque la verdad es que elude todos y cada uno de los lugares comunes que un film de esta clase (enferma que cumple su último sueño) suele utilizar.
Comentario a favor en *EA* Nº 98.

MAGNOLIA, **dirigida por Paul Thomas Anderson. (AVH)**
Tres horas son muchas horas para casi cualquier película. El director de *Boogie Nights* dividió nuestras opiniones entre quienes piensan que se trata de uno de los grandes realizadores actuales y los que creen que es un virtuoso sin una sola idea interesante sobre el mundo. Eso sí: la lluvia de ranas se la robó a Pablo César.
Polémica en *EA* Nº 98.

LA PLAYA, ***The Beach*, dirigida por Danny Boyle. (Gativideo)**
Esos espacios abiertos que Danny Boyle parecía odiar en *Trainspotting* ahora se convierten en el ambiente donde se desarrolla su película. El regreso de Di Caprio no pudo contar con el apoyo de los fans menores de 18 años, y la posición de Boyle con respecto a las drogas sigue siendo de avanzada.
Comentario en *EA* Nº 96.

El informante

El tema de las tabacaleras volvió a cobrar actualidad por un reciente fallo otorgando una millonaria indemnización

BELLEZA AMERICANA, ***American Beauty*, dirigida por Sam Mendes. (AVH)**
Si midiéramos el estado actual de Hollywood por la última película ganadora del Oscar, habría que decir que está en problemas. Una movida de DreamWorks para meter en la industria lo peor del cine independiente y ni una sola de sus virtudes. El resultado fue bueno para los productores pero malo para el cine en general.
Comentario en contra en *EA* Nº 95.

EL INFORMANTE, ***The Insider*, dirigida por Michael Mann. (Gativideo)**
Atrapante thriller en el que no hay asesinatos ni persecuciones de autos. Solo el casting más sólido del año y unos diálogos que sacan chispas en la pantalla. Pacino, en su mejor momento, está impagable.
Comentario a favor y tapa en *EA* Nº 96.

LAS REGLAS DE LA VIDA, ***The Cider House Rules*, dirigida por Lasse Hallström. (Gativideo)**
Cuando la quinta de las películas nominadas al Oscar llegó este año, nadie sabía de qué trataba. Esta melancólica historia de aires dickensianos resultó ser una sorpresa por su jugada ideología. La mejor película de Lasse Hallström en Hollywood.
Comentario a favor en *EA* Nº 98.

EL CASAMIENTO, ***East Is East*, dirigida por Damien O'Donnell. (Gativideo)**
Una especie de *Esperando la carroza* pero ambientada en Inglaterra y dentro de la comunidad paquistaní. La misma sutileza y el mismo rigor. Eso sí, los actores son mucho mejores y el volumen está un poco más bajo. No mucho.
Comentario en contra en *EA* Nº 99.

Sombras y mucho más

El dueño de esta sección suele seleccionar los discos que recibe según sus gustos y lo que considera relevante para esta página. Este mes dice que hay una inusual calidad y variedad. El dueño está contento. **por JAVIER PORTA FOUZ**

AMERICAN PSYCHO
Intérpretes varios
Koch Records (edel)

En la película, Patrick Bateman teoriza, mientras la escucha, sobre la música de Phil Collins, Genesis, Whitney Houston y Huey Lewis and The News. No hay ninguna canción de ninguno de estos intérpretes en la banda de sonido. Hubo una versión diferente del CD con *Hip To Be Square* pero los discos tuvieron que ser retirados de la venta aparentemente por pedido de Huey Lewis, aunque ya se habían vendido algunos. La versión actual tiene diez temas, más tres excelentes tracks de monólogos del protagonista, acompañado en dos de ellos por John Cale, autor del score. Pero el display marca 38 tracks, porque hay 24 de silencio (seis minutos) para dar paso al último, en donde Bateman habla de Whitney Houston. Imposible escucharlo en modo random o shuffle.

¿Es bueno el disco? Sí, en buena parte, como la imponente versión de Dope de *You Spin Me Round (Like a Record)*, los remixes de Bowie y The Cure y el ya clásico *True Faith* de New Order. ¿Tiene que ver con la película? No del todo, incluso varios de los temas incluidos en el CD solo aparecen en los créditos. El disco, un tanto psicótico, trata de borrar su origen, pero sus mejores momentos son cuando este queda al descubierto.

THE VERY BEST OF DIONNE WARWICK
Rhino (Warner)

En el documental *Marlene*, recientemente exhibido en la Sala Lugones, la Dietrich presentaba con una catarata de elogios a Burt Bacharach, músico también recuperado en las dos *Austin Powers*. De las dieciséis canciones de este CD, quince son de los años sesenta (por lo que gran parte de la carrera de Warwick queda afuera) y catorce de ellas fueron compuestas por Bacharach y su coequiper Hal David.

La joven Warwick interpreta, tranquila y eficiente en la que sería su década más exitosa, clásicos como la primera versión de *I Say A Little Prayer, Don't Make Me Over, Alfie*, y la perfecta *Walk On By*, mientras el piano y su voz hacen maravillas por distintos caminos.

ROUGH 'N' TUMBLE
Stanley Turrentine
Blue Note (EMI)

En esta primera edición en CD de este muy buen disco de soul-jazz de 1966, el saxo tenor Turrentine forma parte de un octeto, acompañado por gente como Blue Mitchell en trompeta y McCoy Tyner (luego de su etapa con Coltrane) en piano. Entre los seis tracks, hay uno de Ray Charles, uno de Sam Cooke y uno de Bacharach-David, el ya comentado en ocasión de Dionne Warwick *Walk On By*, en el que Turrentine parece cantar con su saxo, mientras el piano y los platillos le sirven de apoyo en brillante concordancia.

ELECTRIC SHADOWS
Zhao Jiping
Teldec (Warner)

No se trata de música electrónica, aunque se usen sintetizadores. *Sombras eléctricas* es la traducción al castellano de la traducción al inglés de los ideogramas chinos con los que se designa al cine. Este es un disco de selecciones musicales de tres películas de Zhang Yimou (*Judou, Esposas y concubinas* y *To Live*, esta última no estrenada en Argentina), una de Chen Kaige (*Adiós mi concubina*), una de He Ping (*Red Firecracker, Green Firecracker*) y otra de Wang Xuexin y Yang Liping (*Sunbird*). El autor de toda esta música –y de otra de otros films de Yimou y Kaige y de *El rey de las máscaras* y *17 años*– es Zhao Jiping, quizás el compositor para cine de Oriente más reconocido en Occidente. Tanto es así que este disco surge de la iniciativa de una compañía alemana que fue a China a grabar estas versiones (no son las "originales" interpretadas en ocasión de las películas) con la orquesta y el coro sinfónicos chinos.

Este CD, por suerte y en beneficio de la siempre escasa variedad, se parece poco –excepto por algunas orquestaciones que no quedarían extrañas en Hollywood– a lo que acostumbramos escuchar como bandas de sonido. Hay ópera e instrumentos chinos pero, sobre todo, son los múltiples elementos de percusión de la Opera de Pekín de los tracks 6 y 7 (de *Adiós mi concubina*, claramente lo mejor) los que generan los momentos más exóticos de este bello disco, de increíble presentación e imprescindible para todos aquellos que ya estamos hartos de John Williams. Esperemos que este sea el comienzo de una invasión de música de películas de Extremo Oriente: entre otras cosas, esperamos con avidez el rock coreano y la música de los films de Imamura y Kitano.

TEMAS PENDIENTES
Malena Muyala
Mulato

Esta uruguaya de veintinueve años –como predestinada por su nombre– canta tangos clásicos (*Melodía de arrabal, Los mareados, Garúa*), agrega composiciones propias o más modernas (*A un semejante*). Si bien el tango predomina en el CD, el modo de cantar de Muyala tiene influencias de las baladas (las cantó y las canta), de su lugar de origen (canta en delicioso uruguayo) y de condición de actriz teatral: cada una de las palabras que pronuncia tiene una claridad extraña para esta época.

ciclos

ALIANZA FRANCESA
Córdoba 946. Entrada $ 2. Diez entradas $ 15. Teléfono: 4322-0068.
Programa:
En 16 mm
Lunes 14 de agosto (18 hs.): *Les choses de la vie*, de Claude Sautet (1970).
Lunes 21 de agosto (18 hs.): *Le samourai*, de Jean-Pierre Melville (1967).
Lunes 28 de agosto (18 hs.): *Les mariés de l'an II*, de Jean-Paul Rappeneau (1970).
En 35 mm
Lunes 14 (20.30 hs.) y martes 15 (18 hs.) de agosto: *Rien de tout*, de Cédric Klapisch (1993).
Lunes 21 (20.30 hs.) y martes 22 (18 hs.) de agosto: *La belle et la bête*, de Jean Cocteau (1945).
Lunes 28 (20.30 hs.) y martes 29 (18 hs.) de agosto: *Orphée*, de Jean Cocteau (1950).

BRITISH ARTS CENTRE
Suipacha 1333. Teléfono: 4393-6941. Todos los films con subtítulos en castellano.
Martes 8 de agosto, 17, 19 y 21 hs.: *Fahrenheit 451*, dirigida por François Truffaut (1967).
Martes 15 de agosto, 17 y 20 hs.: *La naranja mecánica*, dirigida por Stanley Kubrick (1971).
Martes 22 de agosto, 17, 19 y 21 hs.: *El grito*, dirigida por Jerzy Skolimowski (1978).
Martes 29 de agosto, 17 y 20 hs.: *La amante del teniente francés*, dirigida por Karel Reisz (1981).

VIDEOBAC
***COLD LAZARUS* DE DENNIS POTTER**
Los últimos trabajos de Dennis Potter como guionista fueron *Karaoke* y *Cold Lazarus*, los dos de 1994, año en que Potter murió. En 1996, la BBC, junto con otras compañías, produjo y puso en el aire estas series.
El VideoBAC difundirá *Cold Lazarus*, una miniserie en cuatro partes, en la que Potter se interna con éxito en la ciencia ficción, en un futuro lejano pero posible que tiene como eje central la memoria viva de un escritor, guionista de televisión –como Potter–, muerto hace más de 300 años.
Casi desconocido en Argentina, Dennis Potter (1935-1994) está considerado, junto a John Osborne y Harold Pinter, uno de los más importantes dramaturgos de posguerra. Pero ese reconocimiento no siempre fue tal, por el simple motivo de que la mayoría de su obra fue concebida especialmente para la televisión. Sus producciones para la BBC consiguieron una enorme popularidad sin resignar jamás la calidad y las búsquedas formales. "Durante un cuarto de siglo fue la conciencia cruda de Inglaterra y, para muchos, su mejor dramaturgo", escribió el Ricard Corliss, de la revista *Time*.
Programa:
Del martes 25 al sábado 29 de julio: Episodio 1.
Del martes 1 al sábado 5 de agosto: Episodio 2.
Del martes 8 al sábado 12 de agosto: Episodio 3.
Del martes 13 al sábado 19 de agosto: Episodio 4.
Entrada libre y gratuita.

SERIE NEGRA: LO MEJOR DEL CINE POLICIAL FRANCES
Una retrospectiva en la Sala Leopoldo Lugones.
La muestra estará integrada por dieciséis films, una revisión exhaustiva de títulos fundamentales de Jacques Becker, Jean-Pierre Melville y Claude Chabrol, entre otros grandes directores que contribuyeron a hacer del *film noir* un arte mayor. El ciclo permite también conocer de primera mano todo un género que fue fuente de inspiración para directores tan disímiles como Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Quentin Tarantino, Takeshi Kitano y John Woo.

Miércoles 9: *Grisbi* (1953) Dirección: Jacques Becker. Con Jean Gabin, Jeanne Moreau, Lino Ventura (95').
Jueves 10: *Bob le flambeur* (1956) Dirección: Jean-Pierre Melville. Con Roger Duchesne, Isabelle Corey (97').
Viernes 11: *El último suspiro* (1966) Dirección: Jean-Pierre Melville. Con Lino Ventura, Paul Meurisse (150').
Sábado 12: *El samurai* (1967) Dirección: Jean-Pierre Melville. Con Alain Delon, Nathalie Delon (109').
Domingo 13: *El ejército de las sombras* (1969) Dirección: Jean-Pierre Melville. Con Lino Ventura, Paul Meurisse, Simone Signoret (140').
Lunes 14: *Casco de oro* (1952) Dirección: Jacques Becker. Con Simone Signoret, Serge Reggiani (96').
Martes 15: *El boquete* (1959) Dirección: Jacques Becker. Con Marc Michel, Raymond Meunier (140').
Miércoles 16: *El extraño señor Victor* (1937)

Dirección: Jean Grémillon. Con Raimu, Pierre Blanchard, Madeleine Renaud (100').
Jueves 17: *Crimen en París* (1947) Dirección: Henri-Georges Clouzot. Con Bernard Blier, Suzy Delair, Louis Jouvet (105').
Viernes 18: *Ascensor para el cadalso* (1957) Dirección: Louis Malle. Con Jeanne Moreau, Maurice Ronet (90').
Sábado 19: *Pollo al vinagre* (1985) Dirección: Claude Chabrol. Con Jean Poiret, Stéphane Audran, Michel Bouquet (110').
Domingo 20: *El infierno* (1994) Dirección: Claude Chabrol. Con Emmanuelle Béart, François Cluzet (100').
Martes 22: *Dossier 51* (1978) Dirección: Michel Deville. Con François Marthouret, Claude Mercault (108').
Miércoles 23: *Serie negra* (1979) Dirección: Alain Corneau. Con Patrick Dewaere, Marie Trintignant (110').
Jueves 24: *Diva* (1981) Dirección: Jean-Jacques Beineix. Con Wilhelminie Wiggins Fernenadez (115').
Viernes 25: *En venta* (1998) Dirección: Laetitia Masson. Con Sandrine Kiberlain, Sergio Castellito (108').

cursos

Guionarte. Taller de producción y realización periodística para televisión
Charcas 4453 (1425) Ciudad de Buenos Aires. Tel./fax: 4774-6698 / 5401
guionarte@ciudad.com.ar.
Duración: tres meses. Frecuencia: una vez por semana.

Taller de Opera Prima:
Michelina Oviedo, Juan B Stagnaro, Miguel Perez, Pablo Wisznia
Taller de guión: técnica y creatividad / dramaturgia.
Seminario: Shakespeare y el cine.

DESAGRAVIO
En la revista *Viva* del domingo 22 de julio se publicó un breve perfil de la personalidad de John Wayne. Bajo el título de "Mala fama" el artículo, a pesar de que destaca su importancia en la historia del western, comete el error de decir cosas como "aunque no se distinguió como un gran actor" y lo descalifica por sus ideas políticas afines a la extrema derecha norteamericana.
Creíamos que no nos cruzaríamos más con estos viejos y falsos lugares comunes. En 1993, cuando *El Amante* publicó un artículo reivindicando a Wayne (*EA* 17), todavía parecía necesario poner las cosas en su lugar. Esa nota era una declaración de principios y una toma de posición frente al cine. Sin embargo, aunque el tiempo pasó, parece que ciertas necedades siguen cristalizadas, por lo que sigue siendo un deber decir que John Wayne es el más grande actor de cine de todos los tiempos.
Un detalle: la foto que acompaña el artículo (la mirada de Wayne, triste, profunda y llena de infinitas significaciones) desmiente por sí sola las descalificaciones del texto.
Juan Villegas

Vittorio Gassman

Gassman: a veces un divo antes que un actor

Aquella maravillosa generación actoral de posguerra (Gassman, Tognazzi, Mastroianni, Sordi, Nino Manfredi un poco más adelante) tuvo muchas virtudes y un gran defecto: el divismo. Esa postura –alentada por los espectadores– creó otro problema: la idea de que cualquier película con esos actores, aunque se tratara de una obra menor o sin ningún interés, podía rescatarse exclusivamente por sus valores interpretativos. Murió Gassman, Mastroianni se fue hace más de tres años, también Tognazzi, Sordi cumplió ochenta y Manfredi está cerca de los setenta. Sin embargo, a diferencia de las notas sobre la muerte de Mastroianni, las páginas necrológicas dedicadas a Gassman fueron excesivas y grandilocuentes.
¿Murió un extraordinario intérprete de teatro? ¿El mejor actor de cine de todos los tiempos? En todo caso, desapareció la máscara del fanfarrón, el típico italiano de los gestos y ademanes ampulosos, el de los personajes prepotentes y cancheros que –en sus mejores papeles– representó a un tipo miserable, sin afectos, seductor por omnipotencia. Aquella generación de actores, que empezó en las comedias de fines de los cuarenta y terminó con los previsibles roles de "la tercera edad", hizo muchas películas y demasiados bodrios. Y en este punto, en mi opinión, surge la diferencia entre Gassman y sus otros colegas. El siempre se sintió cómodo en el rol de divo, mucho más que sus compañeros de ruta. Tal vez a ello se deban los desmedidos elogios, la desbordante pleitesía y el respeto condescendiente a su figura. En Gassman no existía el perfil bajo y sí la búsqueda de la admiración, el permanente aplauso y la alabanza del espectador cinematográfico y teatral. Gassman fue un actor con tics, manías y repeticiones de estilo. Mastroianni, en cambio, fue la imagen del no-actor, el escamoteo interpretativo, el camelo declarado, la antipose, el alumno que se sentaba en el fondo del aula. Vittorio dejó grandes trabajos: su caballero de la serie *Brancaleone*, el vago de *Los desconocidos de siempre*, los seres esperpénticos de *Los monstruos* y *Los nuevos monstruos*, el patético y enamorado de *Nos habíamos amado tanto*, el show egocéntrico de *Perfume de mujer*. No me olvido de *El sorpasso* pero es que desde ese film el actor empezó a pergeñar su clásico rol, luego convertido en estereotipos berretas, de segunda categoría. ¿Gassman fue uno de los mejores actores de cine? Ni ahí; a mí siempre me divirtieron más la sinceridad y la melancolía de Marcello.
Eso sí, cualquier trabajo de Gassman siempre será más recordado que los gestos demagógicos de Roberto Benigni.

Gustavo J. Castagna

Me siento violento,
Sin límites
No me puedo
Controlar...
Mi máscara de cordura
está a punto de caer

PSICOPATA AMERICANO

Basada en el controvertido best - seller de BRET EASTON ELLIS AMERICAN PSYCHO

LIONS GATE FILMS PRESENTA UNA PRODUCCION EDWARD R. PRESSMAN EN ASOCIACIÓN CON MUSE PRODUCTIONS Y CHRISTIAN HALSEY SOLOMON
UNA PELICULA DE MARY HARRON "AMERICAN PSYCHO" CHRISTIAN BALE WILLEM DAFOE JARED LETO JOSH LUCAS SAMANTHA MATHIS MATT ROSS BILL SAGE CHLOE SEVIGNY CARA SEYMOUR JUSTIN THEROUX GUINEVERE TURNER REESE WITHERSPOON
CASTING HOPKINS, SMITH & BARDEN DISEÑO DE VESTUARIO ISIS MUSSENDEN DISEÑO DE PRODUCCIÓN GIDEON PONTE SUPERVISOR MUSICAL BARRY COLE & CHRISTOPHER COVERT MÚSICA JOHN CALE EDITOR ANDREW MARCUS DIRECTOR DE FOTOGRAFIA ANDRZEJ SEKULA
COPRODUCCIÓN ERNIE BARBARASH CLIFFORD STREIT ROB WEISS PRODUCTORES EJECUTIVOS MICHAEL PASEORNEK JEFF SACKMAN JOSEPH DRAKE PRODUCIDA POR EDWARD R. PRESSMAN CHRIS HANLEY CHRISTIAN HALSEY SALOMON
BASADA EN LA NOVELA DE BRET EASTON ELLIS GUIÓN MARY HARRON & GUINEVERE TURNER DIRIGIDA POR MARY HARRON

DOLBY DIGITAL

pseudo.com

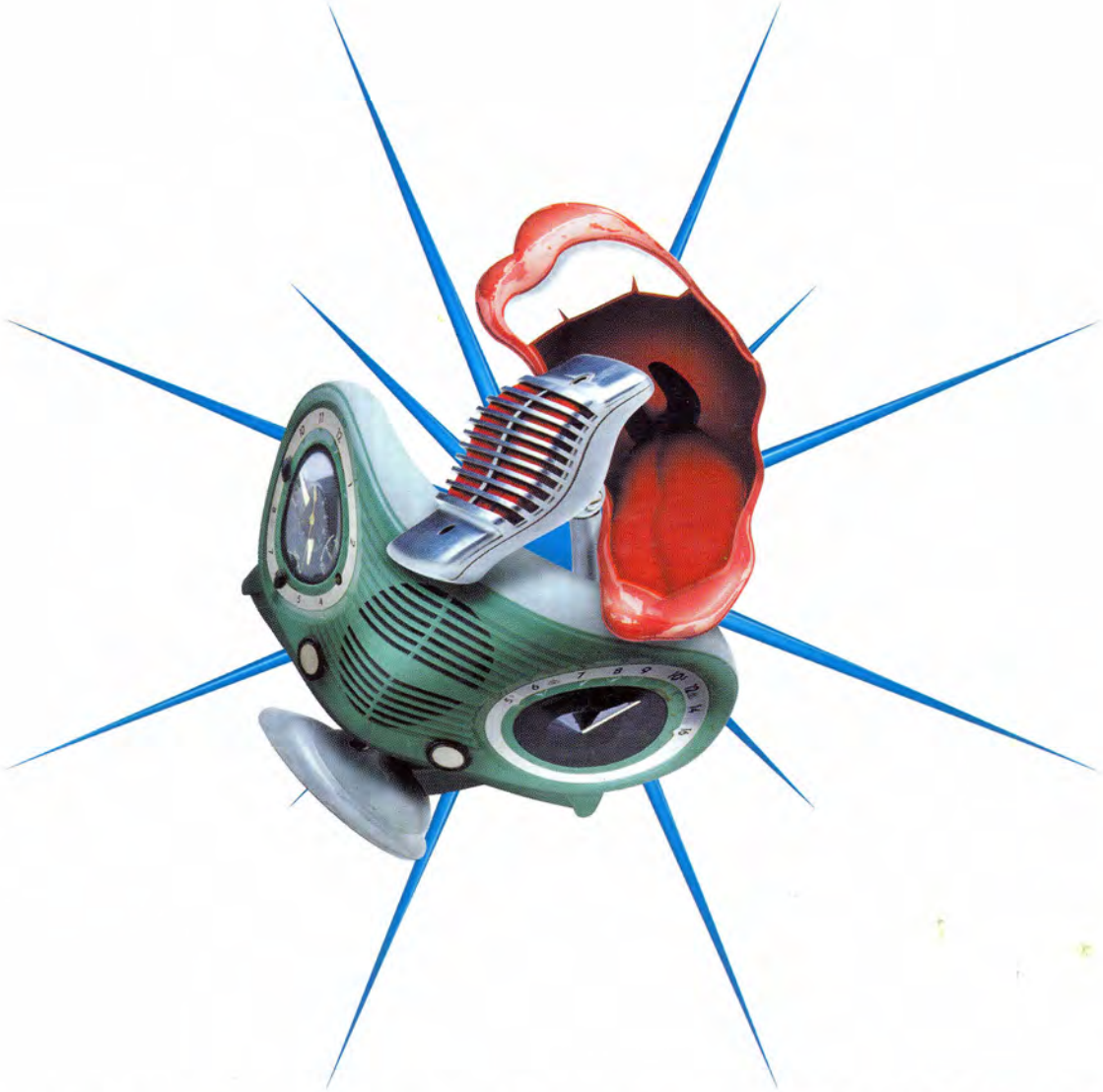
BANDA DE SONIDO DISPONIBLE POR edel MUSIC

www.americanpsycho.com

DISTRIBUIDA POR EUROCINE S.A.

Nu Vision

AGOSTO 24, 2000



SuperNova

96.7 fm ILUMINA TUS NEURONAS

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 Principe y Guillermo Esteban Pintos) • 13 a 15 hs. / **Panic Attack** / Mariana Fabbiani y Mex Urtizberea • 15 a 18 hs. / **El Opio de los Medios** / Rudo Varela y equipo • 18 a 21 hs. / **Rock Boulevard** / Sergio Marchi y Pollo Carvino • 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 Cristofaro y Oscar Mingorance • 01 a 07 hs. / **Programación de rock nacional**