

CARTA DESDE BUENOS AIRES¹

Lunes 9 de junio

Cambié los largos días veraniegos de París por el invierno de Buenos Aires: había cero grados y las tardes terminaban a las cinco y media. El gobierno de Kirchner se había instalado en mayo, e incluso entre los habitantes desilusionados, por no decir cínicos, de la capital, disfrutaba del obligatorio periodo de luna de miel. En el taxi del aeropuerto, el conductor me preguntó qué opinaba de las primeras medidas del presidente: luz verde para juzgar a los jueces corruptos del Tribunal Supremo, cese de docenas de altos mandos militares, subvenciones estatales para obras públicas bajo los auspicios de selectas organizaciones de trabajadores. Intenté explicarle que, habiendo sido testigo de varios gobiernos civiles más o menos ineficaces y de brutales regímenes militares, era difícil que a ese respecto albergara ilusión alguna, aun cuando el panorama parecía bastante positivo. «Estamos como usted –dijo el taxista–, esperando la primera cagada.»

Cuando salí de París, se estaban proyectando allí cuatro películas argentinas, una de ellas la notable *Tan de repente* (2002), de Diego Lerman. Mi primera sorpresa al llegar a Buenos Aires fue saber que esta película –cuya primera parte se basaba en *La prueba*, un relato corto de César Aira– aún no se había estrenado en su país natal; lo haría dos semanas más tarde. Como jurado en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2002, me habían asombrado sus granuladas imágenes en blanco y negro, su reparto totalmente original y, sobre todo, su narración aparentemente sin rumbo e improvisada, con una segunda mitad que subvierte todo lo establecido por la primera.

Todas esas cualidades, aunque inusuales, no resultan completamente novedosas en el «nuevo» o «joven» cine argentino. (Aunque dichas etiquetas promocionales no valen mucho, parece prácticamente imposible eliminarlas.) Hace siete años, descubrí la primera película de Martín Rejt-

¹ Una versión en francés de este artículo se publicó en *Trafic* 47 (otoño de 2003).

man, *Rapado* (1992), un rayo de luz en el desolado paisaje del momento. Como la siguiente película de Rejtman, *Silvia Prieto* (1999), *Rapado* llamaba la atención por una estética implacablemente reducida y por su reservado pero a veces imaginativo humor, todo lo cual difería bastante del sentimentalismo y la teatralidad de telenovela que entonces dominaba en las películas argentinas más «ambiciosas»

Rejtman acaba de cumplir los cuarenta, y Lerman tiene veintisiete. Con sólo trece años de diferencia, una experiencia vital enormemente divergente los separa: el primero pasó su adolescencia bajo el régimen militar; el segundo, en medio de las contradicciones que supuso la vuelta a la democracia. Pero las visiones del mundo que presentan ambos hombres –tal y como se manifiesta en sus ficciones y en el comportamiento de sus personajes– son igualmente ajenas a una presentación *bien-pensant* y monolítica del testimonio, de la que Europa ha esperado demasiado a menudo que sea el único producto de las sociedades en conflicto de otras partes del mundo, como si los europeos tuvieran el monopolio para explorar lo imaginario.

Martes 10

La actual cosecha de jóvenes directores enfoca el cine con una fuerza y un deseo desconocidos para buena parte de sus mayores. Esto es algo que percibo en su obra: películas que ni la industria ni el público pedían y que existen sólo por la determinación de sus realizadores. Una vez hechas, sin embargo, su necesidad queda completamente clara. Probablemente éste no sea el resultado de una nueva evolución, ya que la historia del cine, no menos que la propia Historia, consiste en lo que Vico denominaba «corsi e ricorsi». Y, sin embargo, ¿cómo definir, sino con la palabra «nuevo», ciertas imágenes y formas de comportamiento que evocan todo un país y su gente como si los estuvieran filmando por primera vez?

Cuando vi *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, en París, me impresionó, no por la disfunción de la familia burguesa de provincias, sino por la habilidad con la que esta directora primeriza coreografiaba los movimientos de los diversos personajes dentro de la trama que ella les había dado, y por el escenario de la película, una casa de campo o de vacaciones, en la que nunca se hacen las camas, en la que los niños van y vienen de la piscina sin secarse los pies. Después está la delicada evocación de las complicaciones que supone un amor adolescente, experimentadas sobre todo por lo que no se dice, una transgresión a la que aún no podemos poner nombre. Filmado 1.500 kilómetros al norte de Buenos Aires, en la provincia de Salta, Martel no escogió el pintoresco escenario del oeste –montañas, rocas cristalinas a las que la erosión ha dado formas fantásticas–, sino que optó por la selva baja y la atmósfera bochornosa del este. (De ahí el comentario frecuente en el diálogo, tan exótico para los oídos porteños, sobre ir de compras a Bolivia, «donde el dinero cunde más».)

En la pantalla, la gran variedad del paisaje argentino –que se extiende casi 5.000 kilómetros entre el Trópico de Capricornio y los témpanos de hielo de la Antártica– siempre me había parecido poco más que un telón de fondo pensado para agitar el sentimiento patriótico. En la película de Martel, el viento raramente encrespa los exteriores, que, debido a la completa inmovilidad de la cámara y a la deliberada falta de convicción en la interpretación, empiezan a parecer como si estuvieran hechos de cartón. Quizás hace falta volver a *Prisioneros de la Tierra* (1939), de Mario Soffici, para encontrar algo tan desnudo y que, sin embargo, desempeñe un papel tan eficaz. Ese «clásico» fue una ambiciosa adaptación literaria, pero muy alejada de las películas de estudio a las que la lógica de la producción siempre consignaba los interiores urbanos.

Carlos Sorín no es un principiante. Tiene más de cincuenta años y trabajó mucho tiempo en la publicidad y como cineasta. Volviendo a dirigir después de más de una década de ausencia, también él ha abandonado la metrópolis, esta vez por el escenario de su amado desierto patagonio. Sus *Historias mínimas* (2002) fue un éxito boca a boca en Argentina, donde las proyecciones se fueron multiplicando de semana en semana. La película combina el minimismo anecdótico con una atención extremadamente cuidadosa a la imagen y a los actores (excepto uno, todos aficionados). Su atractivo, imposible de cuantificar o reproducir, no sólo radica en un escenario interminable y vacío, sino también en sus detalles: un concurso televisivo emitido por un canal por cable en el medio de la nada, con decorado raído y presentador anticuado incluidos; el anciano que busca a su perro, preguntándose mansamente si el animal podría de alguna forma saber que su dueño había hecho algo malo; el jactancioso viajante enamorado que cambia incesantemente el pastel que le lleva a la hija de su novia.

Miércoles 11

Visito el Centro Cultural Rojas, la sección más visible del «ala cultural» de la Universidad de Buenos Aires. Foro controvertido para el arte alternativo en la década de los ochenta, el Rojas sigue albergando iniciativas antes impensables en el sector académico local, tales como un Festival Internacional de Cine Gay, cuya primera edición se celebró en 1996 y la más reciente en 2002. Aquí han encontrado un público entusiasta obras en vídeo que el público en general tal vez prefiriese no conocer, como *Lesbianas en Buenos Aires*, un documental de Santiago García; *HIV*, de Goyo Anchou; *Clarilandia*, de Violeta Uman; *Historia de amor en un baño público*, de Pablo Oliverio. El programa de 2002 recogió una retrospectiva de Fassbinder que sirvió para situar estos ensayos cinematográficos prometedores y cívicos no sólo en el contexto del cine, sino también en el de la cultura en el sentido más amplio.

El director del departamento cinematográfico del Rojas es el ex crítico Sergio Wolf. Su *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003) –codirigida con

Lorena Muñoz— ganó un premio en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. Este tipo de «documental creativo» es infrecuente en Argentina, donde los documentales se basan generalmente en el reportaje directo y no en las complejidades del lenguaje. Wolf fue en busca de Ada Falcón, una cantante de tango con un estilo de vida tempestuoso y extravagante, cuya popularidad alcanzó su momento culminante en la década de los treinta. En 1942 abandonó su carrera, su casa y a sus amantes, y se refugió —para siempre, se dijo— en un convento situado en la profundidad de las sierras de la provincia de Córdoba, a unos 800 kilómetros al noroeste de Buenos Aires. La película es como una ceremonia para invocar a los muertos, en la que la sala de edición ocupa el lugar que correspondería a la mesa del espiritista. Mediante su investigación, Wolf recupera el mundo de los cabarés y los salones de radio desaparecido tras las fachadas de los supermercados y los aparcamientos de hoy; contrapone un testigo poco fiable a otro y, finalmente, como un Philip Marlowe cinéfilo, se dirige a una remota aldea de Córdoba cuyo nombre (real) es Salsipuedes. Ciertamente, allí encuentra a una anciana de más de noventa años cuidada por las monjas. Ella se maquilla para recibir a su huésped, pero se niega a reconocerse a sí misma cuando le muestran un vídeo de una de sus películas, haciendo burla de las canciones lánguidas que interpretaba hace tanto tiempo: «Qué mal canta».

Se ha dicho que la fuerza emotiva de la música popular supera las formas de la alta cultura. El retrato que Christian Pauls hace del acordeonista Leopoldo Federico, *Por la vuelta* (2002), filmado a lo largo de cuatro años, es otro «documental creativo» cuyo ascetismo contrasta agudamente con la chispeante narración de Wolf y Muñoz. Figura envejecida y muy poco atractiva, Federico se abre y se cierra simultáneamente a Pauls, cuyo proyecto no ha conseguido captar por completo. Pero, en el proceso, interpreta no obstante *para* la cámara, y Pauls consigue abarcar, sin penetrar en él, el misterio del tango; una música que, de acuerdo con Borges, nos sugiere un pasado imaginario pero real. Mientras el músico limpia y prueba su instrumento, Pauls lee en alto la memorable correspondencia de Federico con el gran compositor y tanguista Astor Piazzolla. El tono de las cartas pasa de la calidez al rencor y después, por el respeto profesional, nuevamente a la amistad.

Estas películas han sido producidas por Cine Ojo, una empresa propiedad de los directores Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. La suya es una actitud de inquebrantable resistencia, pero sus películas, aunque tratan de temas poco comunes, nunca han sido demagógicas. La más reciente reivindica esta elección tanto en el plano político como en el cinematográfico. Su título, *H.I.J.O.S.*, procede de las iniciales de un grupo formado por los descendientes de los «desaparecidos». La película es una crónica discreta sobre el aprendizaje de un puñado de jóvenes que quieren contribuir a la sociedad, pero que, al mismo tiempo, mantienen una enorme desconfianza hacia las estructuras existentes, sobre todo ante cualquier noción de autoridad. La edición de sus reuniones tiene en cuenta la natu-

raleza tentativa de sus comentarios y las dificultades que supone alcanzar un acuerdo cuando se ha rechazado toda «verticalidad» —una palabra de pasado siniestro en la organización política y sindical argentina— a favor de la «horizontalidad» más estricta. Gradualmente emergen tres personajes, tres experiencias sobre la «desaparición» de padres debido al terrorismo de Estado; la película consiste tanto en estas historias del pasado como en la vida diaria en el presente. El colectivo H.I.J.O.S. se reúne durante los escraches, denominación en jerga de las protestas públicas que se hacen ante las casas de los responsables —todavía impunes— de los horrores de la guerra sucia. Rodada en 2001, antes de que el presidente De La Rúa huyera en diciembre de la Casa Rosada, en el momento culminante de la crisis económica, los realizadores de *H.I.J.O.S.* incluyeron valientemente metraje del escrache en el que se denunciaba a Basilio Pertiné, jefe del cuerpo de la aviación naval y hermano de la esposa del presidente.

En otra coproducción de Cine Ojo se exploran nuevas conexiones entre las historias personales y la Historia: *La televisión y yo* (2002), de Andrés di Tella. El director estudia la historia, tanto privada como pública, del imperio industrial construido por su abuelo inmigrante y la actual ruina de dicho imperio; una historia que avanza paralela a la de la radio y la televisión argentinas, ambas entremezcladas con el régimen de Perón en un impenetrable conjunto de conflictos y complicidades. Di Tella se pone también ante la cámara, cara a cara con su padre y su propio hijo. Sus pensamientos adoptan la forma de una serie de digresiones —a menudo muy divertidas— que reflexionan sin nostalgia sobre el tema central de la película: la quiebra de los proyectos sociales y las impredecibles conexiones entre generaciones, que se suceden en el mismo lugar pero en mundos diferentes.

Jueves 12

¿Qué es lo que ha hecho posible la aparición de estos cineastas jóvenes (y no tan jóvenes)? Un factor importante podría ser el increíble número de escuelas cinematográficas que proliferaron en Argentina a lo largo de la pasada década. Algunas están bien equipadas; otras se las arreglan con los medios más escasos. A menudo dirigidas por directores dedicados, pueden estar abarrotadas y con una matriculación excesivamente masiva, como la «universidad cinematográfica» de Manuel Antín, o adoptar la forma de grupo selecto, como la que trabaja con José Martínez Suárez. Hace unos años, antes del actual florecimiento del cine argentino, a menudo oí decir que, dada la falta de oportunidades profesionales, dichas instituciones eran sólo «escuelas de frustración». Ahora me doy cuenta de que, con la absoluta fuerza de su deseo, estos jóvenes le han dado la vuelta a su situación. En lugar de esperar para tomar el puesto que se les asignara en un mercado preexistente, simplemente se zambulleron y realizaron sus películas y, en el proceso, a menudo los han recogido unos productores con vista para el talento. Éste es el caso de Lita Stantic, también directora, que produjo *La ciénaga* e hizo posible proyectos independientes como *Tan de*

repente o *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero. Hoy, hasta el funcionario más obtuso habla del cine como una mercancía cultural con un valor de exportación que debería tenerse en cuenta.

Y, sin embargo, a menudo se escucha la amargura de una generación desplazada: «¿Cuántos de los que forman esta avalancha de advenedizos conseguirán mantenerse hasta el final?». (Como si el proceso de selección no formara parte de la propia naturaleza de las cosas o no se hubiera aplicado a todos los movimientos disidentes en las artes.) En abril de 2001, en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, estaba a punto de ver *La libertad* (2001), de Lisandro Alonso, cuando me encontré con un viejo conocido. «¿Vas a ver eso? –me preguntó–. ¿Sabes de qué trata? Va de un leñador que corta madera y caga al aire libre durante una hora y cinco minutos.» La película de Alonso provocó reacciones extremas en Argentina, especialmente después de que en Cannes la seleccionaran para la categoría *Un certain regard*. A Alonso, que tenía veinticinco años cuando hizo la película, lo empicotaron por considerarlo la causa de la potencial caída de interés del público por el cine argentino. Pero él, que posee una inextricable combinación de franqueza y audacia, nunca ha pretendido excluir otros tipos de cine; su único objetivo es trabajar en su propio espacio, que está decidido a defender.

Entre el «tercer cine» hecho por Fernando Solanas y Octavio Getino en la década de los sesenta y el presente hay toda una generación intermedia que, aunque sigue haciendo películas que ocasionalmente tienen éxito, ha sido rechazada en gran medida por unos críticos que buscan la novedad, si bien no por el público. Los jóvenes cinéfilos parecen haber tomado del pasado reciente sólo la obra desigual de Leonardo Favio, cuyas películas están intercaladas de devastadores destellos de lirismo, o bien la de Jorge Polaco, cuyo trabajo fue catalogado de extremista hace trece años, pero ahora es considerado como el vínculo viviente con un cine «joven» o «independiente». Aparte de estos dos, sólo veo la influencia de Alberto Fischerman, una figura aislada con un enfoque dubitativo, más notable por haber hecho *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969), una película sin parangón y altamente representativa del espíritu de 1968. A Fischerman, que murió en 1995 a los cincuenta y ocho años, le gustaba el riesgo, y mostraba una cierta indiferencia hacia el convencionalismo, incluso cuando hacía meras comedias, cualidades que lo convierten en el ave más rara que jamás haya visitado el cine argentino.

Marcelo Piñeyro forma un caso aparte, dado que sus películas bien financiadas han revelado gradualmente una firme personalidad directiva. A partir de su primer trabajo, *Cenizas del paraíso* (1997), después con *Plata quemada* (1999) –libremente inspirada en la novela homónima de Ricardo Piglia– y ahora *Kamchatka* (2003), Piñeyro se ha revelado como el único cineasta que ha reunido con éxito las exigencias de la industria con ese algo más que hace perdurar sus películas en los deseos y en los recuerdos del público.

Viernes 13

Hoy no he visto películas, aunque unos amigos me habían señalado la proyección de dos óperas primas bien consideradas: *Nadar solo* (2003), de Ezequiel Acuña, y *Ana y los otros* (2002), de Celina Murga. He vagado por zonas que no conocí cuando vivía en Buenos Aires y por las que sólo me entró curiosidad después de muchos años de ausencia, pensando que tal vez nunca podría volver. Marcelo, un taxista de veintiséis años, insistió en que «no hay nada que ver»; para mí todo merecía la pena.

18 meses después del derrumbe de 2001 –en el que Argentina dejó de pagar su deuda pública de 155.000 millones de dólares– hay indicios de recuperación económica por todas partes: los carteles de «Se alquila» o «Se vende» han dado lugar a cafeterías, ciberlocutorios, lavanderías y otros negocios que necesitan 24 horas para instalarse y pueden desaparecer en 12. La propia miseria se ha institucionalizado: a muchos cartoneros –recogedores de residuos reciclables– les pagan intermediarios que cada noche llevan lo recogido a las plantas de reciclado de papel. Ahora han surgido barrios de chabolas incluso en el área delimitada por la carretera de circunvalación y, al anochecer, se puede ver a familias completas que antes residían en las urbanizaciones apresurándose a buscar entre los cubos de basura de las zonas de lujo o de los distritos comerciales. En otras partes, los piqueteros, activistas que bloquean las carreteras a favor de los derechos de los trabajadores, son más o menos tolerados por las autoridades; muchos de ellos reciben una forma bastante paternalista de subsidio de desempleo para familias numerosas, establecido en 2002-2003 por el gobierno de Duhalde, en un intento de evitar la violencia social.

Lo que queda de la clase media es el elemento más activo de esta sociedad derrotada, que espera que el nuevo gobierno adopte medidas económicas o sociales concretas, no sólo gestos que demuestren su integridad moral, por muy necesarios que éstos puedan ser. Para muchos, la cultura se ha convertido en el único refugio, una fuente de energía vital (pienso en el Berlín de 1919 o en la Viena de 1921). Al igual que en los buenos tiempos pasados, varias librerías de Corrientes se mantienen abiertas hasta media noche y –aunque estén completamente desorganizados y sean de desigual calidad– hay más obras teatrales, conciertos y películas que ver que en muchas capitales europeas.

En el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires celebrado en abril de 2003, a Bernard Bénoliel, de la Cinémathèque Française, le impresionó enormemente que 400 personas acudieran a una proyección de *Tempetaire* (1947), de Jean Epstein. Admiradores familiarizados con su filmografía completa dieron un recibimiento triunfante a Claire Denis. El crítico estadounidense Jonathan Rosenbaum presentó un programa titulado «Tiempo perdido», en el que se ofrecían películas raras –sin anunciar su título de antemano– a un público ansioso y curioso. (Me dicen que el programa incluía una cinta en VHS de *Puntos suspensivos*, mi primera película *under-*

ground, de la que yo no tengo copias.) Ahora regular en el festival, Rosenbaum lo considera el más atractivo del mundo, debido a su alcance y a su audaz programación y a la interacción que permite con un público siempre entusiasta. Recuerdo que en junio de 2001 me reuní con jóvenes que habían viajado en autobús desde Tucumán –un viaje de 18 horas– exclusivamente para ver *Dijovnie golosa* (*Voces espirituales*, 1995), la película de cinco horas que Sokurov hizo sobre la guerra afgana. Fundado por Andrés di Tella, el festival fue revitalizado por Eduardo Antín, editor-jefe de *El amante*, la revista cinematográfica más antigua que sobrevive en Argentina. En medio de la crisis de 2001-2002, Antín consiguió la financiación internacional que permitió al festival –siempre llena, al menos, 10 de los cines de la ciudad– seguir adelante. (Otras revistas han optado por publicar en internet, después de años de ediciones en papel: *Film* lleva ya tiempo siendo *Film on line*; la vital y más joven *Otrocampo* nació en la red.)

En el Festival Internacional de Cine Independiente también encontré las películas de Gustavo Postiglione, un director del puerto comercial de Rosario, la segunda ciudad industrial argentina, situada junto al río de la Plata. *El asadito* (2000), rodada en una sola noche en la terraza de un edificio, y *El cumple* (2002), realizada en un fin de semana, están ambientadas en su ciudad natal. El asado de la primera y la fiesta de cumpleaños de la segunda proporcionan instantáneas de la vida, piezas *ensemble* llenas de conversaciones musitadas y ricas en detalles incidentales. Tienen un tono similar al de algunas películas de Altman, aunque menos centradas. La película más osada del festival –quizá mi favorita debido a su marginalidad sin tapujos– fue *Cabeza de palo* (2002), de Ernesto Baca. Avanzando durante 1 hora y 5 minutos sin diálogo, la película es un mosaico construido en torno al comportamiento inesperado pero siempre atractivo de un surtido de personajes extraños y está estructurada en secuencias de elocuente simplicidad.

Sábado 14

Me dicen que Pablo Trapero, de treinta y un años, director de *Mundo grúa* y *El bonaerense* (2002) –posiblemente las dos películas con más fuerza del cine argentino–, ha decidido producir entre junio de 2003 y diciembre de 2004, con su compañía Matanza Cine, siete películas, algunas en coproducción con Chile, Brasil e, incluso, Bolivia. Las películas de Trapero son duramente críticas con las relaciones sociales que explora, pero también están marcadas por una gran ternura hacia sus personajes: el trabajador de la construcción de *Mundo grúa* que, despedido por sobrepeso, inicia un viaje hacia el sur distante en busca de trabajo, o el cerrajero de *El bonaerense* que, después de cumplir una sentencia por un delito menor, se une a la notoriamente corrupta policía de Buenos Aires, donde encuentra nuevos niveles de brutalidad e impunidad delictiva.

Trapero trabaja con actores aficionados –el Rulo, el cautivador personaje principal de *Mundo grúa*, está interpretado por un antiguo músico de

rock– y miembros de su propia familia. La abuela aparece en todas sus películas y protagoniza *Familia rodante*, que se encuentra en fase de producción. Trapero consigue de ellos actuaciones tremendamente fieles a la vida, de las que no he encontrado desde el Rossellini de 1945-1947. Va más allá del naturalismo, al reconocer el humor en sus personajes y en las situaciones de éstos; sus películas poseen, también, un lirismo latente que subtiende los momentos solitarios en los que sus personajes masculinos permiten que asome su fragilidad. Ningún otro director argentino ha conseguido retratar de esta forma la vulnerabilidad de los hombres en situaciones violentas.

Este paso a la producción de un joven director muy maduro es enormemente significativo. Tras el éxito local e internacional de sus dos primeros largometrajes, Trapero tiene asegurada la financiación de sus propios proyectos. Se ha negado a trabajar en las condiciones privilegiadas de la televisión y prefiere producir filmes como los de Raúl Perrone, un cineasta de cincuenta años conocido afectivamente como «el *underground* del *underground*». Perrone lleva más de diez años haciendo películas en vídeo en las que describe la vida de los jóvenes de Ituzaingó, una anodina localidad de la provincia de Buenos Aires que se ha convertido en su microcosmos, una tierra propia como los mundos que los novelistas llenan con sus creaciones.

Trapero ha ofrecido también producir el próximo proyecto de Albertina Carri, una directora de veintinueve años cuyo segundo largometraje, *Los rubios* (2003), investiga la «desaparición» en 1977 de sus propios padres. A pesar del uso de una gastada *mise en abyme* –en la que una actriz declara ante la cámara que está interpretando el personaje de la directora, quien, a su vez, aparece en el fotograma, dirigiendo a la actriz que la interpreta–, la película evita la solemnidad y la simplificación ideológica común a muchos tratamientos cinematográficos de los desaparecidos. Los temas reales que aparecen en las películas de Carri son la imposibilidad de compensar tal carencia, la brutal ruptura de los lazos familiares, la búsqueda de los hechos por parte de la memoria y la imparable narrativización de lo que esta memoria encuentra. Hay una escena muy divertida en la que el equipo de la película lee una carta en la que el Instituto Nacional del Cine deniega una subvención económica basándose en que, dado que los padres de la autora eran intelectuales, ella debería entrevistar a personas importantes y no a meros vecinos. Posteriormente, el instituto revocó su decisión, pero la carta, firmada no sólo por burócratas, sino también por un director y guionista cinematográfico, se mantiene como monumento a la censura bienpensante.

Ha habido otros ejemplos de tal interferencia *bien-pensant* con más alcance. En Francia, por ejemplo, un canal de televisión exigió que la película *Aborígen Rugby Club* (2002), del director de veintinueve años Daniel Rosenfeld –coproducida por France 2–, incluyera un comentario que exonerara a la película de cualquier posible acusación de indulgencia hacia el protagonista principal. Como en su película más reciente, retrato del músico Dino Saluzzi, Rosenfeld trabaja sin comentario. Ninguna voz super-

puesta atribuye la culpa o dirige la mirada del espectador. Por el contrario, Rosenfeld yuxtapone acciones y palabras, y las confrontaciones entre ellas se llenan de significado. El personaje central de *Aborigen Rugby Club* es Eduardo Rossi, el entrenador blanco de un grupo de rugby indígena de Toba, provincia de Formosa, al noreste de Argentina. Lóbrego y fascinante en igual medida, Rossi se revela sin reservas a la mirada del director: sus simpatías fascistas, su militarismo pueril. Al mismo tiempo, usa el deporte para apartar a un grupo de jóvenes del alcohol y de la ociosidad, y les inspira un orgullo étnico y la reclamación de sus tierras ante una capital indiferente y lejana. Las contradicciones de Rossi son el tema central de la zigzagueante narración de la película, que culmina con un viaje a Buenos Aires, donde los jugadores indios deciden golpear a los «hijos de los europeos» que otro «hijo de europeos» les ha enseñado a odiar.

Domingo 15

Antes de salir hacia París –volviendo a los soleados cielos veraniegos sólo para encerrarme en una sala de edición– visité los bares del Palermo Viejo. Hace quince años era un barrio ruinoso y abandonado. Hoy está lleno de *boutiques* de diseñadores, restaurantes tailandeses o escandinavos, estudios de arquitectos o consultas de psicoanalistas. Verónica Chen, una joven directora argentina de origen chino, es mi guía por esta reserva de bobos –bohemios burgueses– de Buenos Aires. Sentí que los críticos hubieran pasado completamente por alto su primera película, *Vagón fumador* (2001). Aunque dista mucho de ser perfecta, y está llena de diálogos impenetrables, la película posee cierta urgencia visceral. Trata de la pasión de una joven burguesa por un *taxi boy*, un gigoló homosexual que trabaja en las calles, al que importuna hasta conseguir unirse a su círculo y, finalmente, compartir su cama formando un triángulo. Las dos escenas con más fuerza de la película eran la secuencia nocturna del muchacho trabajando en el vestíbulo del cajero automático de un banco, captado en circuito cerrado, y la que muestra a una banda de *taxi boys* patinando bajo la lluvia, rodeando una estatua del general San Martín, a quien los estudiantes llaman «el padre de la madre patria».

Cuando nació Chen, yo salía por primera vez de Argentina con una beca. Había un general en el poder, que hacía perseguir por las calles a los chicos con pelo largo; su esposa, mientras tanto, hacía campaña a favor de la prohibición de una ópera contemporánea que, según le habían dicho, contenía obscenidades. ¿Siguen vivos los dos? Durante mucho tiempo los detesté. Después habría otros oficiales uniformados en el poder, asesinos esta vez, y, si ahora pienso en aquella pareja infeliz y ligeramente ridícula, lo hago sin animadversión, pero con una cierta curiosidad. Aunque estuvieran vivos, ya se habrían convertido en fósiles, habrían dejado de ser una amenaza. Le digo esto a Chen, que se ríe: no guarda recuerdos personales de la pareja en cuestión.